

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

UNIVERSITÉ DE POITIERS

FRANÇOIS BON. LA FABRIQUE DU PRÉSENT

THÈSE

PRÉSENTÉE

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DU DOCTORAT EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

ET DU DOCTORAT EN LETTRES

PAR

MAHIGAN LEPAGE

DÉCEMBRE 2010

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Je remercie le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH), le ministère des Relations internationales du Québec (MRI), le ministère des Affaires étrangères et européennes de France (le MAEE et son partenaire Égide) et le groupe de recherche *Littératures narratives contemporaines française et québécoise : poétiques et esthétiques comparées* (FQRSC-Équipes) pour l'aide financière et logistique dont cette recherche a bénéficié.

La confiance que Robert Dion a placée en moi a résisté à toutes les tempêtes : je lui en suis gré, ainsi que du secours qu'il m'a apporté afin de décrypter certains termes allemands. Ma gratitude va aussi à Denis Mellier, qui m'a accueilli chaleureusement en France et plus particulièrement au sein du groupe FORELL de l'Université de Poitiers.

Merci à tous ceux et celles qui m'ont soutenu ou aidé de diverses manières au cours des dernières années et tout spécialement à Jean-Philippe Brassard, Jean-Baptiste Diebold, Constance Harrison-Julien, Josée Henri, Savoyane Henri-Lepage, Véronique Lane, Audrey Lemieux, Guillaume Martel LaSalle, François Tremblay et Jonathan Veillette.

Je remercie enfin François Bon pour les échanges que nous avons eus. Qu'il considère cette thèse comme un hommage.

## RÉSUMÉ

Le travail littéraire de l'auteur contemporain François Bon (né en Vendée en 1953) reçoit une attention critique grandissante, en particulier dans les universités. Il semble pourtant qu'il fasse l'objet de certains malentendus. « Réaliste », « engagée », l'écriture de Bon aurait aussi une visée « mémorielle ». À l'encontre de ces idées reçues, la présente thèse affirme la prédominance d'une esthétique de l'immédiat présent.

Alors que, depuis une dizaine d'années, on redécouvre l'hétérogénéité de la temporalité moderne, caractérisée par la coprésence du passé, du présent et du futur, certaines pratiques artistiques contemporaines, dont l'art narratif de Bon est un très bon exemple, concentrent plutôt leur attention sur le seul présent. L'immédiat présent n'étant pas donné immédiatement, il y a à le construire au moyen des mots et des formes. C'est ce travail de construction qu'il s'agit ici d'interroger. Le problème tient à la discontinuité irréductible de l'immédiat présent, c'est-à-dire à l'alternance qu'il impose entre « venue » et « retrait » (Heidegger). Si l'art de la prose réside dans la fabrication du continu (Goux), comment dès lors faire récit d'un temps fondamentalement disjoint ?

Pour explorer cette question, on parcourra l'essentiel des écrits de Bon de *Sortie d'usine* (1982) aux expériences numériques les plus récentes, en analysant d'abord les usines et les garages (première partie), puis les paysages (deuxième partie), enfin les villes (troisième partie). Il s'agira chaque fois de révéler les cohérences intrinsèques (inscrites à l'intérieur des textes) et extrinsèques (les rapports qui s'établissent d'un texte à l'autre) de l'écriture du présent de Bon. Tout du long, on mesurera la portée politique de cet effort esthétique qui vise à la réappropriation de la surface temporelle du monde où se joue le plus immédiat de nos pratiques sociales contemporaines.

Mots-clés : FRANÇOIS BON; TEMPS; PRÉSENT; ESTHÉTIQUE; RÉCIT; CONTEMPORAIN.

## ABSTRACT

The literary work of French contemporary author François Bon (born in Vendée in 1953) receives increasing critical attention, mainly from academics. However, there seems to be a form of misunderstanding about Bon's work. Critics use the words "realistic" or "socially engaged" to refer to his work, claiming that it is aimed at recovering a "memory". Set against these generally accepted views, this dissertation asserts the predominance of an esthetics of the immediate present.

While many theoreticians have rediscovered in the last decade the heterogeneity of modern temporality, i.e. the interaction of the past, present and future, some contemporary artistic experiments, of which Bon's narrative art is an excellent example, focus on the present alone. Since the immediate present is not immediately given, it requires a construction of words and forms. In the following pages, we will examine this ongoing construction by exploring the problem of discontinuity of the immediate present, a time that Heidegger defines as a tension between "coming" and "going". If prose can be defined as the art of continuity (Goux), how can one turn a fundamentally disjointed time into a narrative?

In order to explore this issue, we analyze most of Bon's texts, from *Sortie d'usine* (1982) to his most recent digital experiments. We have divided the corpus in three parts as follows: factory and shop writings (first part of the dissertation), landscape writings (second part) and finally city writings (third part). In every case, the analysis aims to reveal the intrinsic coherences (i.e. established into specific texts) and extrinsic continuities (established between several texts) of Bon's art of the present. Throughout the dissertation, we insist on the political potential of this esthetical effort leading to an appropriation of the temporal area in which the immediacy of our contemporary social practices is in play.

Keywords : FRANÇOIS BON; TIME; PRESENT; ESTHETICS; NARRATIVE; CONTEMPORARY LITERATURE

## TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS .....	ii
RÉSUMÉ .....	iii
ABSTRACT .....	iv
INTRODUCTION. UNE ESTHÉTIQUE DE L'IMMÉDIAT PRÉSENT.....	1
PREMIÈRE PARTIE. USINES ET GARAGES, OU LA MÉCANIQUE DE LA LANGUE .....	20
CHAPITRE 1. <i>SORTIE D'USINE</i> . LA LANGUE ABSENTE.....	23
CHAPITRE 2. <i>TEMPS MACHINE</i> . À REÇULONS DANS LA LANGUE.....	43
CHAPITRE 3. <i>MÉCANIQUE</i> . LA LANGUE COMME MACHINE SENSIBLE .....	68
CHAPITRE 4. <i>DAEWOO</i> . LA MACHINERIE DU ROMAN .....	86
DEUXIÈME PARTIE. PAYSAGES, OU LA TRAVERSÉE DU PRÉSENT.....	109
CHAPITRE 5. <i>LIMITE</i> . TECTONIQUE DES EXPÉRIENCES.....	112
CHAPITRE 6. <i>LE CRIME DE BUZON</i> . UN DISPOSITIF D'EMBOÎTEMENT .....	124
CHAPITRE 7. <i>L'ENTERREMENT</i> . L'ÉPREUVE DU TRANSISSEMENT .....	137
CHAPITRE 8. <i>PAYSAGE FER</i> . REMONTER LE PRÉSENT.....	153
CHAPITRE 9. <i>ROLLING STONES, BOB DYLAN, LED ZEP</i> . LES FONDATIONS DU PRÉSENT .....	167
TROISIÈME PARTIE. VILLES, OU L'ENVERS DU LIVRE.....	195

CHAPITRE 10. <i>DÉCOR CIMENT</i> . UNE NOUVELLE BABYLONE .....	198
CHAPITRE 11. <i>CALVAIRE DES CHIENS, UN FAIT DIVERS</i> . L'ESPACE DU FILM .....	206
CHAPITRE 12. <i>PARKING, IMPATIENCE</i> . LA SCÈNE DU DIRE .....	217
CHAPITRE 13. <i>C'ÉTAIT TOUTE UNE VIE, PRISON</i> . LES VOIX DU RÉEL.....	233
CHAPITRE 14. <i>TUMULTE</i> . CONFUSION DES HORIZONS .....	255
CHAPITRE 15. <i>L'INCENDIE DU HILTON</i> . L'ÉCRITURE TRANSPARENTE .....	263
CHAPITRE 16. SUR QUELQUES EXPÉRIENCES RÉCENTES. LA VILLE ET LE NUMÉRIQUE.....	272
CONCLUSION. LA PRATIQUE DU PRÉSENT .....	282
BIBLIOGRAPHIE .....	291
ANNEXE. PALPER EN CREUX. ENTRETIEN AVEC FRANÇOIS BON .....	303

## INTRODUCTION

### UNE ESTHÉTIQUE DE L'IMMÉDIAT PRÉSENT

Voilà bientôt une trentaine d'années que François Bon rend ses écrits publics. Depuis la parution de son premier roman, *Sortie d'usine*, en 1982, sa visibilité n'a cessé de croître. Non pas que ses livres figurent aux palmarès des ventes ou en tête de lice des grands prix littéraires. Mais nous sommes de plus en plus nombreux, lecteurs, étudiants, journalistes, universitaires, auteurs ou encore blogueurs, à considérer son travail comme important, voire majeur. Des chroniques dans les journaux accompagnent la parution de chacun de ses livres. Les articles universitaires s'accumulent<sup>1</sup>. De plus en plus de thèses intègrent du Bon à leur corpus d'étude<sup>2</sup>. Récemment, un colloque<sup>3</sup> et une monographie (Viart, 2008) lui ont même été consacrés. Et tout cela n'est rien en regard de la visibilité dont l'auteur jouit dans l'Internet depuis quelques années. Ses sites (tierslivre.net, en particulier), ses pages (sa page Facebook, notamment), ses diverses plateformes attirent quotidiennement des milliers de visiteurs et ses interventions sont abondamment relayées dans la blogosphère.

Or, dès lors qu'il s'agit de préciser la teneur de cette jeune écriture, sa particularité ou sa nouveauté, il semble qu'une certaine confusion s'installe. Des préjugés circulent à travers la critique universitaire et journalistique. On veut trop souvent faire de Bon un auteur « néo-réaliste » ou encore un défenseur des laissés-pour-compte de la société contemporaine. Anne

---

<sup>1</sup> Voir le site de recension auteurs.contemporain.info : <http://auteurs.contemporain.info/francois-bon> (page consultée le 5 juillet 2010).

<sup>2</sup> Le Fichier central des thèses de France en recense actuellement cinq (<http://www.fct.abes.fr/FCT-APP/index.jsp> [site consulté le 13 juillet 2010]), mais c'est sans compter les thèses non françaises, états-uniennes notamment (Barraband [2008] en signale quelques-unes en annexe de sa thèse portant sur Bon et Bergounioux). Cela dit, je serai le premier, tous pays confondus, à soutenir une thèse exclusivement consacrée à François Bon.

<sup>3</sup> *François Bon, éclats de réalité*, 22-24 mars 2007, Médiathèque centrale de Tarentaize, Saint-Étienne. Colloque organisé par Dominique Viart et Jean-Bernard Vray.



Roche a été la première, dans un article daté de 2004, à soupçonner l'existence d'un malentendu :

François Bon n'est certes pas un auteur inconnu du public français, mais son œuvre est peut-être l'objet d'un malentendu, comme l'indiquent certains articles qui lui sont consacrés dans les pages littéraires des grands quotidiens. Ainsi Pierre Lepape, du *Monde*, intitule « Dépôts de mémoire » l'article qu'il consacre à *C'était toute une vie* : d'après lui, nous serions en train de vivre la fin de l'histoire – au sens hégélien – ce qui s'accompagnerait de la fin d'un certain type de roman, « et sans avenir pensable, à quoi bon s'encombrer du passé, si ce n'est sous les formes malingres de l'autobiographie et du mémorial? » Le journaliste suggère donc que le roman de François Bon est autobiographique – ce qui peut se concevoir, mais pas forcément sous cette forme quelque peu dédaigneuse, – et qu'il n'est que tourné vers la commémoration d'un monde passé, ce qu'il faudra également examiner. « Mémorial » s'entend aussi par rapport à la jeune femme morte qui est le principal personnage du livre, marginale, droguée, et morte d'une overdose. À propos du même roman, la journaliste Michèle Gazier intitule « Les porte-paroles » la chronique qu'elle consacre à François Bon et au roman de Lydie Salvayre, *La Puissance des mouches*, histoire d'un gardien de musée condamné pour meurtre : ici encore, le roman de François Bon, ainsi mis en contexte, est présenté comme consacré à des personnages hors société, et l'analyse ne souligne que son contenu. Citons enfin Alain André, animateur d'ateliers d'écriture et écrivain, qui écrit à propos de *Sang gris* : « François Bon est aussi de ces auteurs qui ne répugnent pas à mouiller leur chemise en compagnie des déshérités du stylo. » Dans tous les cas, l'écrivain est donc présenté comme « porte-parole », des obscurs, des muets, des marginaux... quand ce n'est pas d'une classe ouvrière qui aurait disparu. (s.p.)

Roche fonde son propos sur la critique journalistique, mais la critique universitaire n'est pas en reste, qui reconduit exactement les mêmes préjugés dans son discours. Ces préjugés se résument, me semble-t-il, à trois concepts structurants, qui doivent dès à présent être remis en question.

## LE RÉALISME, L'ENGAGEMENT ET LA MÉMOIRE

### 1. Le Réalisme

Principal commentateur de Bon, auteur de l'ouvrage *François Bon : étude de l'œuvre* (2008), Dominique Viart écrit :

François Bon publie son premier livre, *Sortie d'usine* (1982), à un moment décisif de l'histoire littéraire récente. Après deux décennies vouées aux explorations textuelles et aux expérimentations formalistes, la littérature revient à sa vocation transi-

tive. Elle se donne à nouveau des objets et entreprend de dire le monde, tel qu'il est devenu. (2005 : 123)

*Sortie d'usine* marquerait ainsi, deux ans avant les *Vies minuscules* de Pierre Michon (1984), un retour de la littérature au réel. Le discours du « retour au réel » est devenu un lieu commun de la critique contemporaine. Wolfgang Asholt (2002) le reprend à sa façon, qui parle d'un « retour au réalisme ». Ce n'est pas l'endroit ici pour déconstruire ce discours dans son ensemble. Aussi m'en tiendrai-je à ce qui concerne précisément mon sujet. Il n'y a pas, chez Bon, de rupture franche entre les décennies 1960-1970 et les années 1980. On verra au contraire que l'esthétique de Bon s'inscrit dans la continuité de plusieurs explorations artistiques de l'histoire récente – dans le domaine littéraire, je pense notamment à l'écriture du quotidien et de l'ordinaire de Georges Perec. Il y a bien sûr, chez Bon comme dans toute littérature forte, une tentative d'explication du monde. Mais cela n'est malheureusement pas aussi simple que certains voudraient le faire croire. Pour advenir dans l'écriture, le réel doit faire l'objet d'un effort esthétique et formel soutenu. À ce chapitre, je m'en remets encore une fois à Anne Roche, qui a bien formulé le problème : « La difficulté, pour parler de l'œuvre de François Bon, est donc de croiser les deux exigences : l'indéniable recherche formelle, et la recherche du dehors, ce que l'auteur a appelé la “diction du monde” » (2004 : s.p.). C'est pourtant à ce carrefour que la critique doit pouvoir se tenir.

## 2. L'Engagement

Chez Roche, le concept implicite d'« engagement » ne se distingue pas de la notion de « réalisme ». Il est vrai que la critique de Bon fait souvent la part belle à la représentation des « réalités sociales ». Pour plusieurs, la visée première des textes de Bon est de prendre la défense des opprimés et des exclus, ne serait-ce qu'en prêtant une voix à ceux qui n'en ont pas. Cette vision de la littérature, héritée principalement de Sartre, a la vie dure en France. En 1990, Lebrun et Prévost intitulaient « Paroles d'exclus » le chapitre qu'ils consacraient à Bon dans leur ouvrage *Nouveaux territoires romanesques*. Plus récemment, John Taylor (2007) écrivait un article ayant pour titre « The Voices of Tattered People (François Bon) ». Parce qu'il avait pour substrat l'actualité des fermetures d'usines, le roman *Daewoo*, paru en 2004, a suscité un flot d'interprétations gouvernées, sciemment ou non, par le concept d'engagement. André Chauvin (2006) a ainsi parlé des « Voix ouvrières dans *Mémoire de l'enclave*

(Jean-Paul Goux) et *Daewoo* (François Bon) ». Cette année paraissait d'ailleurs un article de Liesbeth Korthals Altes (2010) précisément intitulé : « L'engagement littéraire contemporain : à propos de *Daewoo* de François Bon et *Presque un frère* de Tassadit Imache ».

Rien ne sert de multiplier les exemples. Le problème, avec le concept d'engagement, c'est qu'il situe la visée de l'art en dehors de l'art lui-même. L'approche éthique de la littérature, défendue par Viart, me semble d'ailleurs poser le même problème. Tout se passe alors comme si l'on pouvait distinguer une « bonne » littérature, engagée ou responsable, préoccupée du social et de l'« exclusion » (ce qui implique nécessairement qu'il en existerait une « mauvaise », désengagée ou irresponsable...). Je préfère la conception de Jacques Rancière, pour qui la politique de la littérature *est* son esthétique. « [L]es formes définissent la manière dont des œuvres ou performances “font de la politique”, quels que soient par ailleurs les intentions qui y président, les modes d'insertion sociaux des artistes ou la façon dont les formes artistiques réfléchissent les structures ou les mouvements sociaux » (Rancière, 2000 : 16). En somme, comme Herbert Marcuse, « c'est dans l'art lui-même, dans la forme esthétique en tant que telle, que je trouve le potentiel de l'art » ([1977] 1979 : 9). Comme on l'a fait pour le réel, on prendra donc soin de rapporter le politique au travail de la forme.

### 3. *La Mémoire*

Réaliste, engagée, l'écriture de François Bon serait enfin mémorielle. Elle se donnerait pour tâche de garder trace du passé. La question de la mémoire mérite que l'on s'y attarde. Elle nous conduira droit à notre problématique.

De *Temps machine*, Viart (1999) retient le syntagme « inscrire pour mémoire » et oblitère le « travail de maintenant » du texte (j'y reviendrai au chapitre 2). À propos de *Paysage fer*, le même écrit : « Sans verser dans aucune nostalgie, le texte esquisse un “autrefois”, constate les traces d'un monde disparu ». Et il conclut : « *Paysage fer* porte ainsi témoignage d'un univers industriel disparu, qui fit la richesse de ces départements de l'Est, et dont il semble que plus rien ne subsiste » (Viart, 2008 : 33). Difficile d'écarter plus longtemps l'idée de nostalgie d'un tel discours, à tout le moins mélancolique.

Il n'y a pas que Viart qui place le concept de mémoire au centre de son approche de Bon. Dans son article sur *Paysage fer*, Jean-Bernard Vray réemploie une expression de Benjamin, « chiffonnier de la mémoire collective », et écrit : « Toute l'œuvre de Bon honore cette mémoire des sans-noms » (2003 : 116). Vray combine ainsi, dans son discours, le concept explicite de mémoire et le concept implicite d'engagement social (ces combinaisons de deux et même trois concepts sont très fréquents). Séverine Bourdieu (2005), quant à elle, intitule son article sur *Mécanique* « le Passé en pièces détachées ». Et la liste des exemples pourrait être encore allongée.

La mémoire est l'un des concepts les plus dominants de la pensée contemporaine. On sait la fortune qu'ont obtenue *les Lieux de mémoire* de Pierre Nora ([1984, 1986, 1993] 1997). François Hartog, qui s'en est inspiré, écrit, dans son ouvrage sur les *Régimes d'historicité* paru en 2003 : « *Mémoire* est, en tout cas, devenu le terme le plus englobant : une catégorie métahistorique, théologique parfois. On a prétendu faire mémoire de tout et, dans le duel entre la mémoire et l'histoire, on a rapidement donné l'avantage à la première, portée par ce personnage, devenu central dans notre espace public : le témoin » (17). La critique contemporaine aura tôt fait de reprendre cette catégorie à son compte, d'autant plus que la notion parente de *témoignage* semble concerner directement le littéraire, étant donnée qu'elle se définit d'abord comme un usage de la parole et de l'écriture. Cela dit, le concept de mémoire ne se réduit pas, dans la critique contemporaine, à la seule éthique du témoignage. Il détermine aussi certaines approches du temps en littérature, aux côtés desquels se range mon propre travail, même si la temporalité analysée diffère. Les recherches de Tiphaine Samoyault (2001) ou de Jean-François Hamel (2006), par exemple, visent à observer l'inscription – notamment narrative – du passé dans le présent.

J'ai moi-même repris à mon compte ce concept dans mon mémoire de maîtrise, lequel avait pour titre : *la Restauration biographique par le portrait photographique : Pierre Michon, Jérôme Prieur et Michel Schneider* (Lepage, 2006). La photographie est souvent considérée aujourd'hui comme un truchement du souvenir. De fait, j'avais trouvé le concept de « restauration » dans un article de Philippe Ortel (1994) justement intitulé « la Mémoire en noir et blanc ». Il s'agissait alors de montrer comment trois auteurs contemporains intégraient la description photographique à leur écriture de manière à restaurer le passé dans le présent.

J'aurais d'abord voulu, dans ma thèse de doctorat, élargir cette réflexion à l'analyse d'un corpus plus volumineux, mais je n'arrivais pas à bien ajuster la théorie et les textes. C'est alors que j'ai découvert François Bon, dont je n'avais encore lu que *le Crime de Buzon* et *Calvaire des chiens*. Ses écrits ne confirmaient pas mes présupposés théoriques, bien au contraire : ils me forçaient à les renverser radicalement. Je ne trouvais pas, dans les textes que je lisais ou relisais, la poétique de la restauration que j'y cherchais, mais bien une autre temporalité, que je mettrais beaucoup de temps à saisir et à conceptualiser.

La critique littéraire n'a aucune raison d'être si elle est incapable de redéfinir ses théories et ses concepts à l'épreuve des textes. L'écriture de Bon invalide le concept de mémoire comme catégorie éthique ou esthétique dominante. Cela ne vaut pas pour tous les auteurs contemporains. À partir de la théorie du déjà-vu d'Henri Bergson, Paolo Virno (1999 : 19) distingue, dans *le Souvenir du présent*, le « présent-mémoire » et le « présent-perception », et il ajoute : « L'excès de mémoire, qui caractérise indubitablement la situation contemporaine, porte un nom précis : le souvenir du présent » (50). Il m'apparaît intéressant d'appliquer la distinction de Virno à la diversité temporelle de la littérature contemporaine. Les écrits de Pierre Michon, Pascal Quignard ou Pierre Bergounioux, par exemple, me semblent ressortir, de diverses manières, à la catégorie du présent-mémoire. Pour Hamel (2004), les récits de Michon sont représentatifs d'une nouvelle « mémoire de l'oubli ». Hamel cite aussi, dans *Revenances de l'histoire*, d'autres auteurs contemporains :

Les enquêtes archivistiques de Patrick Modiano autour de l'Occupation allemande, les rêveries érudites de Pascal Quignard qui ressassent les marges de la tradition littéraire européenne, ou encore les méditations mélancoliques de W.G. Sebald sur la destruction du souvenir dans l'histoire européenne paraissent aussi disséminer, selon des partis pris esthétiques divers, les signes d'une narrativité contemporaine qui conçoit ses actes de mémoire dans la paradoxale continuité d'une filiation rompue, comme témoignage de ce qui résiste à la rétrospection historique et à la saisie transparente du passé par le présent. (2006 : 228-229)

Bien que trouée d'oubli, la mémoire demeure, chez Michon, Quignard, Sebald et quelques autres, la catégorie temporelle dominante. Pierre Bergounioux, qui a d'ailleurs publié un petit essai sur *la Puissance du souvenir dans l'écriture* (2000), oppose, dans ses leçons de poétique rassemblées sous le titre *la Cécité d'Homère* (1995), le temps de Pierre Michon au temps de François Bon. Le chapitre consacré au premier s'intitule « Pierre Michon et la

littérature passée » alors que celui qui traite du second a pour titre « François Bon et le monde présent ». L'opposition de Bergounioux recoupe celle du présent-mémoire et du présent-perception.

On pourrait encore raffiner notre schéma en adaptant certaines conceptualisations d'un autre bergsonien notoire, Gilles Deleuze. Dans le « quatrième commentaire de Bergson » de *l'Image-temps*, le philosophe décrit la conjonction cinématographique des « pointes de présent » et des « nappes de passé » (Deleuze, 1985 : 129-164). Cette théorie permet de diffuser l'opposition passé/présent ou présent-mémoire/présent-perception dans l'empan d'un spectre temporel allant de passés très lointains jusqu'au présent le plus immédiat. À une extrémité, il y a ces textes qui étirent de très longues nappes de passé, reliant le monde contemporain à la préhistoire : c'est *Préhistoire* d'Éric Chevillard (1994), *la Grande Beune* de Pierre Michon (1997) ou *le Paléo circus* de Jean Rouaud (1996). On a ensuite des nappes qui s'étendent jusqu'à l'Antiquité grecque et latine : c'est Jean Marcel avec son *Triptyque des temps perdus* (1989, 1990 et 1993) par exemple, ou encore Pascal Quignard avec *Albucius* (1990) ou *les Tablettes de buis d'Apromenia Avitia* ([1984]1989). Après quoi, on entre dans un faisceau de nappes mémorielles de diverses portées, allant du Moyen Âge (*Abbés* de Michon [2002]) jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle (chacun trouvera facilement, pour chaque siècle intermédiaire, ses propres exemples). Puis il y a ces textes qui dressent des généalogies familiales : *Vies minuscules* bien sûr, mais aussi *les Champs d'honneur* de Jean Rouaud (1990) et bien d'autres récits encore. C'est Pierre Bergounioux qui me semble tirer les nappes de passé les plus courtes, en travaillant continûment, depuis vingt-cinq ans, à l'élucidation de sa propre origine à travers des textes comme *Catherine* (1984), *l'Arbre sur la rivière* (1988) ou *la Mue* (1991), allant même jusqu'à repasser par des événements qui n'étaient pas encore advenus au début de son parcours d'écriture (dans ses *Carnets de notes* [2006 et 2007], notamment). Chez Bon, enfin, l'écart temporel se rétracte au possible. Il n'y a plus de nappes de passé : on s'avance à la pointe extrême du présent.

#### QUEL TEMPS POUR LA MODERNITÉ?

Selon Henri Meschonnic, « [l]e temps de la modernité est le présent » (1988 : 95). Est-ce si simple? Depuis une dizaine d'années, plusieurs théoriciens et philosophes ont proposé une



vision différente des choses. Tout se passe comme si l'on disposait enfin, en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle, du recul nécessaire pour apprécier la complexité temporelle de ce que l'on appelle, depuis Baudelaire ([1863] 1999), la modernité. En 2000, Sylviane Agacinski faisait paraître *le Passeur de temps*, un essai éloquent sous-titré *Modernité et nostalgie*. En 2005, Antoine Compagnon donnait un ouvrage sur *les Antimodernes*. La notion d'« antimoderne » me semble inutile et confuse, puisqu'elle préjuge de l'existence d'un moderne dépourvu de passéisme, ce qui me paraît douteux. L'ouvrage de Compagnon n'en témoigne pas moins d'une conscience nouvelle de l'importance du passé dans la littérature des deux derniers siècles. En 2006, Hamel présentait ses *Revenances de l'histoire*, dont j'ai déjà parlé. L'ouvrage traite de formes narratives qu'une vision simpliste de la modernité avait eu tendance à exclure, à savoir les formes de la répétition, de l'éternel retour du même, par le biais desquelles le passé se réimpose dans le présent.

Rancière est allé jusqu'à remettre en question la notion même de modernité parce qu'elle lui semblait négliger la complexité temporelle de ce qu'il appelle le « régime esthétique des arts » (un régime d'identification des arts qui débute à l'époque romantique) :

L'idée de modernité est une notion équivoque qui voudrait trancher dans la complexité du régime esthétique des arts, retenir les formes de rupture, les gestes iconoclastes, etc., en les séparant du contexte qui les autorise : la reproduction généralisée, l'interprétation, l'histoire, le musée, le patrimoine... Elle voudrait qu'il y ait un sens unique alors que la temporalité propre du régime esthétique des arts est celle d'une co-présence de temporalités hétérogènes. (2000 : 37)

Sous le régime esthétique, l'art se caractériserait par une hétérogénéité temporelle que l'idée de modernité tendrait à oblitérer. En littérature, cette hétérogénéité prend la forme d'une coprésence, au sein d'un même texte, d'au moins deux temporalités parmi les trois que compte le temps historique (passé, présent, futur).

On connaît la théorie du temps de saint Augustin, selon laquelle le passé, le présent et le futur n'existent pas : il y a le présent du passé, le présent du présent et le présent du futur. Si l'on peut concevoir quelque chose comme une « littérature moderne », celle-ci privilégie le premier et le troisième temps, au détriment du deuxième que Husserl appelait « l'immédiate présent » et Heidegger le « présent présent ». D'une part, le passé revient constamment hanter le présent moderne, sous la forme du fantôme ou du souvenir. C'est déjà Baudelaire disant,

dans *les Fleurs du mal* : « J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans ». Le présent, alors, n'est jamais immédiat : le retour du passé vient le faire différer d'avec lui-même. D'autre part, l'anticipation moderniste du futur pose le présent comme un temps incomplet, en attente. C'est la temporalité des avant-gardes (parmi lesquelles, évidemment, le futurisme), qui remplacent le passé (dont elles prétendent souvent faire « table rase ») par un futur jamais atteignable, toujours « en avant ». Dans *The Historicity of Experience : Modernity, the Avant-Garde, and the Event*, Krzysztof Ziarek parle d'une « dislocation » du présent par le futur :

The avant-garde rupture dislocates the present and discloses it as an event whose historicity marks a structural incompleteness, opening the now to the future. The futural dimension inheres in the present by virtue of a structural inscription, which renders the present disjointed, incapable of being self-identical. Any possibility of envisioning the future, utopian or otherwise, is contingent upon this futural inscription within the present. (2001: 19)

En fin de compte, le retour du passé et l'anticipation du futur produisent le même effet, à savoir la *différance* du présent, lequel se voit privé du caractère immédiat qui en ferait un temps à part entière (un « présent du présent »).

Pour Rancière, la postmodernité (ou le postmodernisme) « a été simplement le nom sous lequel certains artistes et penseurs ont pris conscience de ce qu'avait été le modernisme : une tentative désespérée pour fonder un “propre de l'art” en l'accrochant à une téléologie simple de l'évolution et de la rupture historique » (2000 : 42). Le postmoderne ne serait donc que le retour du refoulé moderne, c'est-à-dire de ce qui, dans la modernité, relève des catégories du passé et du futur. Les propositions de Jean-François Lyotard, principal penseur français du postmoderne, tendent à donner raison à Rancière :

L'artiste et l'écrivain travaillent donc sans règles, et pour établir les règles de ce qui *aura été fait*. De là que l'oeuvre et le texte aient les propriétés de l'événement, de là aussi qu'ils arrivent trop tard pour leur auteur, ou, ce qui revient au même, que leur mise en oeuvre commence toujours trop tôt. *Postmoderne* serait à comprendre selon le paradoxe du futur (*post*) antérieur (*modo*). ([1988] 2005 : 31)

En tout cas, plusieurs ont parlé de la « citation » des formes du passé ou de la tradition comme l'un des caractères définissant l'art postmoderne. Il n'est pas question ici de décider de la validité des notions de modernité et de postmodernité. Ce qui est sûr, cependant, c'est



qu'elles se révèlent insuffisantes pour appréhender le présent tel qu'en lui-même, parce qu'elles ont été forgées au contact de formes artistiques temporellement hétérogènes.

Or, depuis les années 1950, 1960, 1970 (je ne me risquerai pas à établir une périodisation stricte), on voit émerger des formes d'art gouvernées par une autre temporalité, non hétérogène. Aux côtés des œuvres qui épuisent la modernité en déployant les dernières forces de la mémoire et de l'anticipation, apparaissent des œuvres qui s'inscrivent résolument dans le temps présent. Je pense par exemple aux écrits de la Beat Generation, dont la temporalité, délestée du poids de la généalogie et de la tradition – la judéité par exemple, encore assumée chez Proust, n'a plus d'importance esthétique chez Ginsberg –, se contracte dans le présent de la ville et de la route. Pour la France, on citera Georges Perec, qui représente peut-être la conjonction, chez un même auteur, de la temporalité moderne et de la temporalité présente : d'une part, il y a *W ou le souvenir d'enfance* (1975), un texte qui procède nommément du souvenir, mais qui dessine aussi une sorte de fiction prospective ou utopique (l'espèce de cité olympique); d'autre part, il y a toutes ces explorations du quotidien et de *l'Infra-ordinaire* (1989) que l'auteur désignait comme le versant « sociologique » de son travail (Perec, [1985] 2003 : 10) et qui relèvent du seul présent. Dans l'entretien qu'il m'a accordé en 2008, Bon plaçait aussi dans la catégorie du présent « une bonne partie de l'art contemporain à partir des années 1970 » (Bon et Lepage, à paraître; cf. annexe). La performance, par exemple, multiplie souvent les citations de pratiques quotidiennes (en milieu urbain, principalement) et paraît bien s'inscrire dans une temporalité immédiate.

Un grand chantier s'ouvre ainsi devant nous. Il y a à élucider la naissance d'un art du présent dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. C'est un travail auquel je m'attellerai peut-être un jour, si j'en ai le courage. Le champ de recherche est probablement très vaste et disséminé. Aux quelques exemples que je viens de donner, il faudrait sans doute ajouter les productions issues d'autres domaines artistiques et d'autres pays. Chacun pourra ajouter ses propres références culturelles au tableau. Pour l'heure, je voudrais focaliser mon attention sur l'auteur francophone qui, à ma connaissance, s'est saisi de l'enjeu du présent avec le plus vigueur et de constance. Avant de me lancer dans une éventuelle observation plus panoramique et plus théorique, je propose ici une première saisie concrète et empirique du problème du présent, en approfondissant les textes d'un seul auteur. Il s'agit donc d'un travail « partiel » ou

particulier, qui ne permettra pas à terme d'énoncer des conclusions générales sur la question du présent en art. Comme cette question a été très peu traitée jusqu'à maintenant – dans les études littéraires, à tout le moins –, il me semble qu'il vaut mieux commencer par le domaine de l'expérience, du cas, afin d'ancrer la recherche dans la réalité du travail artistique, dans la concrétude de l'écriture du présent. Il sera toujours temps, plus tard, d'élargir la recherche à d'autres cas et de remonter par induction à la théorie et aux lois générales.

#### CONSTRUIRE L'IMMÉDIAT PRÉSENT

Comment se fait-il que la question du présent ait si peu retenu l'attention de la critique contemporaine? Bien sûr, l'art du présent est très jeune; on manque un peu de recul. Mais il y a sans doute autre chose. Une certaine méfiance, issue de la philosophie, plane au-dessus du concept de présent. Cela remonte à loin. Comme l'écrit Agacinski, « [d]epuis Platon et la condamnation métaphysique de l'éphémère, la philosophie a été frappée de nostalgie » (2000 : 25). De plus, cette méfiance a été alimentée au XX<sup>e</sup> siècle par la critique des pensées philosophiques soupçonnées d'avoir contribué à l'idéologie nazie. Ainsi, pour Ziarek (2001 : 49s.), l'immédiateté de la présence relève d'un idéal de pureté et de plénitude qui menace de conduire à l'isolement et au repli identitaire. Au reste, après l'expérience des camps, la mémoire est devenue un enjeu politique important et il se peut que le présent ait alors servi de repoussoir.

Aujourd'hui, plus personne ne s'étonne d'entendre Françoise Proust dire que le « terme [de présent] ne peut plus, sans doute, avoir cours » (1994 : 19). Pour Jean Chesneaux, l'immédiat est une « fuite » qui provoque la « déchéance de l'axe passé-présent-avenir » (1996 : 67-85). Il se peut aussi que la philosophie de Jacques Derrida ait contribué à alimenter le soupçon à l'égard du présent. Depuis *l'Écriture et la différence* ([1967] 2001) et *la Voix et le phénomène* ([1972] 1993), le philosophe n'a eu de cesse de critiquer la métaphysique de la présence et de valoriser toutes les formes de la secondarité. Pour lui, l'écriture est le lieu privilégié de la différence/différance, parce qu'elle s'inscrit d'emblée dans l'écart, dans la répétition de la voix. Les chercheurs en littérature n'allaient certes pas manquer d'attraper la perche tendue par Derrida.

Ce qui frappe, quand on lit les critiques du présent et de la présence, c'est l'évidence abusivement attribuée à cette temporalité. Dans *Littérature et mémoire du présent*, Samoyault écrit : « Le problème de notre présent, c'est de ne valoriser que le présent présent, c'est-à-dire celui qui n'en dessine pas l'esprit mais qui en retient une conformité non pérenne, une évidence mobile » (2001 : 12). Et elle ajoute : « Ce qui distingue le présent présent du présent susceptible de devenir le passé, c'est bien la possibilité du temps qui passe. Une mémoire du présent, accompagnée éventuellement de la mémoire d'un passé plus lointain, qui lui donnent sens ensemble » (15). Comme beaucoup d'autres, Samoyault considère ici le présent comme un donné, comme une « évidence » (c'est son mot). Le passé ou le futur, seuls capables de dégager le présent de son actualité, deviennent alors indispensables.

Si l'on veut arriver à interroger le présent en littérature, il faut se débarrasser de cette conception philosophique qui en fait un temps soit magique, soit impossible (ce qui revient au même). Sans doute l'aventure phénoménologique est-elle en partie responsable de ce sentiment. On a cherché l'immédiateté dans le donné du phénomène et, bien sûr, on ne l'y a pas trouvé. Comme l'écrit Paul Ricœur lorsqu'il parle de Husserl, « [l']immédiat n'est pas donné immédiatement » (1985 : 45). La plupart des phénoménologues et des philosophes postérieurs à Husserl en prendront bien acte. Dans *le Destin des images*, Rancière écrit :

La tradition phénoménologique et la philosophie deleuzienne donnent volontiers à l'art la tâche de susciter la présence sous la représentation. Mais la présence n'est pas la nudité de la chose picturale opposée aux significations de la représentation. Présence et représentation sont deux régimes de tressage des mots et des formes. C'est encore par la médiation des mots que se configure le régime de visibilité des « immédiatetés » de la présence. (2003 : 91)

L'immédiateté ne peut être obtenue qu'au moyen de la médiation des mots, des formes, des matières. S'il y a présent, c'est qu'il y a construction, en l'occurrence construction artistique, littéraire. La critique littéraire trouve alors sa raison d'être : elle peut travailler à montrer le « comment » de cette construction.

Tel est le premier objectif de la présente thèse : observer comment François Bon construit, dans ses proses narratives, un temps immédiatement présent. On se demandera quels outils, quelles techniques, quels procédés littéraires, éventuellement neufs, sont requis pour cette construction. La question qui se pose est la suivante : comment faire récit du

présent? Si les récits archéologiques (tournés vers le passé) tendent à adopter des formes cycliques (Hamel) et les récits téléologiques (tournés vers l'avenir) des formes linéaires, qu'en est-il de ces proses narratives tournées vers le présent que je me risquerais bien à appeler *récits 'oikologiques'*<sup>4</sup>.

On ne peut aller plus avant dans ces questionnements sans définir un tant soi peu le concept d'« immédiat présent ». On peut dire déjà que le présent n'est pas l'instant, en tout cas pas l'instant compris comme coupe ou tranche temporelle sans durée ni extension. Le présent du présent peut constituer un temps à part entière, au même titre que le présent du passé et le présent du futur. Les conceptualisations philosophiques de l'immédiat présent sont très rares et, partant, très précieuses. À vrai dire, mis à part quelques bribes conceptuelles dispersées çà et là, tout repose presque exclusivement sur Heidegger. C'est dans les *Chemins qui ne mènent nulle part* que j'ai trouvé les phrases les plus pertinentes en regard de ma problématique. Il est un passage en particulier de « la Parole d'Anaximandre » sur lequel on reviendra plusieurs fois dans les chapitres qui suivent :

Ce qui est *présent* présentement en l'ouvert sans retrait séjourne en lui comme en l'ouverte contrée. Ce dont le séjour entre, présentement, dans la contrée, pro-vient en elle à partir du retrait et arrive dans l'ouvert. Mais séjournant et advenant, le *présent* n'est que dans la mesure où, déjà, il s'en va de l'ouvert sans retrait et passe outre vers le retrait. Le *présent* présent séjourne à chaque fois pour un temps. Il séjourne en arrivée et départ. La Journée (*das Weilen*) est le passage de venue à allée. Le *présent* est ce qui, à chaque fois, séjourne pour un temps (*das Je-weilige*). Séjournant transitivement, il séjourne encore dans la provenance et séjourne déjà s'en allant. Le *présent* séjournant présentement se déploie à partir de l'absence. C'est ce qu'il faut dire précisément du *présent* véritable, que la représentation ordinaire voudrait disjoindre de toute absence. (Heidegger, [1949] 1962 : 421)

Le présent, en se présentant, se retire. La pulsation du trait et du retrait, de la venue et du départ, est constitutive du temps immédiatement présent. Cela ne signifie pas que la présence (le présent advenu) soit impossible, mais bien qu'elle procède intrinsèquement de l'absence.

Quelles implications pour le récit? Il y a à s'accommoder, dans la prose narrative, d'une discontinuité temporelle, ou de ce que Heidegger ([1949] 1962 : 428-448) appelle la

---

<sup>4</sup> D'après le terme grec *oikonomia* qui signifie « administration de la maison » (Agamben, [2006] 2007 : 21). Il me semble en effet que si l'*archè* renvoie au passé et le *telos* au futur, l'*oikos* renvoie au présent, c'est-à-dire aux préoccupations courantes, immédiates, quotidiennes.

« disjointure » ou le « discord » du présent. C'est là sans doute la fonction la plus ancienne et la plus pérenne de la prose que de lier ce qui ne l'est pas. Pour Jean-Paul Goux, la prose « fabrique du continu contre la discontinuité temporelle existentielle » (1999 : 9). La discontinuité temporelle existentielle est une forme particulière de la déficience inhérente au temps humain à laquelle, selon Paul Ricœur (1983, 1984 et 1985), le récit a charge de remédier. Le principal apport de Jean-François Hamel est d'avoir historicisé le rapport entre temporalité et narrativité à partir du modèle herméneutique de la question et de la réponse : « À questions différentes, réponses différentes : autres formes de temps, autres modalités narratives » (2006 : 27). On peut présumer qu'il existe plusieurs formes de discontinuité temporelle. La littérature moderne a à composer en priorité avec une disjonction du passé et du présent désignée comme rupture de la tradition et de la transmission, disjonction à laquelle la mémoire a charge de remédier. Or, il semble que Bon ait à composer avec un autre type de discontinuité temporelle, logée non plus *entre* les temps, mais à l'intérieur de la seule temporalité de l'immédiat présent. Cette discontinuité est plus verticale qu'horizontale, si l'on peut dire. Elle ne rompt pas l'axe passé-présent-avenir. Elle s'inscrit au cœur même du présent comme la coïncidence de la venue et du retrait, de la présence et de l'absence. Qu'est-ce qui alors remplace la mémoire à titre de faculté maîtresse de la liaison du discontinu ? C'est ce que l'étude des textes aura charge de déterminer. Je risque tout de même déjà cet élément de réponse : il s'agit sans doute d'un certain type de faculté pratique, qui ressortit au *faire* ou à la *praxis*.

#### L'APPROCHE ESTHÉTIQUE DU TEMPS

Il s'agira donc d'observer comment François Bon fabrique, dans ses proses narratives, un présent continu, malgré la discontinuité interne du temps immédiatement présent. Ainsi posé, le problème me semble relever de l'esthétique, en cela qu'il concerne les constructions et les agencements de mots, de matières et de formes. Je partage la conception esthétique de la littérature de Rancière, selon qui les énoncés littéraires procèdent à des reconfigurations de la « carte du sensible » :

Ils définissent des modèles de parole ou d'action mais aussi des régimes d'intensité sensible. Ils dressent des cartes du visible, des trajectoires entre le visible et le dicible, des rapports entre des modes de l'être, des modes du faire et des modes du

dire. Ils définissent des variations des intensités sensibles, des perceptions et des capacités des corps. Ils s'emparent ainsi des humains quelconques, ils creusent des écarts, ouvrent des dérivations, modifient les manières, les vitesses et les trajets selon lesquels ils adhèrent à une condition, réagissent à des situations, reconnaissent leurs images. (2000 : 62)

La littérature rejoue le monde dans les formes. Elle remodèle l'univers sensible, brasse les cartes du visible, du dicible et du faisable. L'approche esthétique du littéraire me paraît résoudre le dilemme posé par Roche entre « recherche formelle » et « recherche du dehors ». Le temps présent auquel François Bon donne forme dans ses textes concerne précisément le rapport entre le langage et le monde, entre les mots et les choses. Il s'agit d'une manière de réorganiser dans l'écriture la temporalité du réel. Et ce geste est, en lui-même, un geste politique au sens de Rancière. Bon en a bien conscience, qui révélait, lors de notre entretien de 2008 : « Cette interrogation-là sur le présent, pour moi, est un enjeu esthétique et politique vital » (Bon et Lepage, à paraître; cf. annexe).

Par son objet, ma recherche s'inscrit dans la lignée des approches du temps en littérature inaugurée par l'ouvrage *Time in Literature* de Hans Meyerhoff (1955). À ce titre, elle entretient une parenté certaine avec les travaux de Hamel par exemple, bien qu'elle ait une teneur moins historique et davantage esthétique. La recherche littéraire contemporaine sur le temps, nourrie principalement par les travaux de Reinhart Koselleck ([1979] 1990) et de François Hartog (2003), repose sur un modèle théorique issu de la discipline historique. Le problème, c'est que ce modèle permet exclusivement de poser les rapports qui existent *entre* les temps. L'ouvrage *Futures Past* (notons l'éviction du présent dans le titre) de Koselleck procède du questionnement suivant : « How, in a given present, are the temporal dimensions of past and future related? » ([1979] 1985 : xxiii) Chez Koselleck, le présent est considéré comme un donné (« given present ») et l'interrogation porte sur la relation du passé et du futur. Par ailleurs, le concept de « présentisme » proposé par Hartog est trompeur. Il désigne la manière dont, aujourd'hui, les catégories du passé et du futur sont jaugées à l'aune du présent. Or, un passé qui se reverse dans le présent – et Hartog le reconnaît volontiers –, cela s'appelle tout bonnement « mémoire ».

Parmi le faisceau des approches critiques de la littérature contemporaine, c'est de Marie-Pascale Huglo (2007) que je me sens le plus proche. Dans *le Sens du récit : pour une*

*approche esthétique de la narrativité contemporaine*, Huglo explore l'univers sensible du récit, son *esthésie*, à travers l'interrogation de la voix et de l'image notamment. C'est ainsi qu'elle en vient à observer la manière dont le récit produit sensiblement un temps et une *présence* propres. Rappelons que, pour Rancière, le travail esthétique-politique déploie « les possibles des temps » (2000 : 14). La temporalité constitue une *dimension* majeure de l'esthésie d'un texte; c'est elle qui organise – qui « rythme », si l'on peut dire – tous les autres aspects sensibles (espace, matière, perceptions, etc.). Le travail de Huglo prouve à tout le moins la validité d'une approche esthétique du temps appliquée à la littérature contemporaine. Seulement, dans *le Sens du récit*, la mémoire demeure le concept temporel dominant. La présence s'y trouve encore une fois différée, secondarisée. Il est question nommément d'une « présence non pas immédiate mais mémorielle » (Huglo, 2007 : 33). Sans doute le corpus de Huglo le voulait-il ainsi. Reste qu'il y a un espace vacant à combler. Il s'agit d'adapter l'approche esthétique du temps à une narrativité – celle de Bon – ni mémorielle ni anticipatrice, mais bien immédiate. Je fais le pari que l'immédiat présent peut aussi être envisagé esthétiquement, puisqu'il doit nécessairement procéder, comme toute autre temporalité, de constructions et de reconfigurations sensibles.

#### LA FABRIQUE DU PRÉSENT

Dans un article intitulé « le Présent illimité », Samoyault suggère « que l'intérêt de la lecture des œuvres dans le présent de leur apparition consiste [...] à prendre en compte leur aspect duratif, “en train de se faire” » (2002 : 15). C'est précisément ce que je me propose de faire ici. Il s'agit d'investir l'espace inchoatif et duratif de l'« en train de se faire », c'est-à-dire de la construction progressive et inachevée (voire inachevable) de l'immédiat présent dans l'écriture. On ne trouvera pas ici une approche très distanciée du travail de Bon. Je pratiquerai plutôt une incursion dans ce que j'appelle la « fabrique du présent », à l'endroit où la temporalité du texte se construit, se crée ou s'invente. Aussi, je procéderai à des lectures rapprochées (*close readings*) des textes et je n'hésiterai pas à citer les dits et les écrits de Bon qui ouvrent des fenêtres sur l'atelier, à savoir les entretiens et les textes réflexifs. De toute façon, chez Bon, la réflexion sur l'écriture est intégrée à l'écriture elle-même, au récit – ce qui signifie également qu'elle n'est jamais purement « théorique ». Même que cette

intrication de l'art et de la réflexion se radicalise de plus en plus à mesure que le travail progresse (voir les récents *Tumulte* [2006] et *l'Incendie du Hilton* [2009], par exemple). Cela n'empêche pas, bien entendu, d'adopter une position critique et distanciée par rapport aux réflexions de Bon sur sa pratique et sur la littérature : plusieurs l'ont fait déjà, et d'autres le feront certainement encore. Seulement, ma posture est différente : au lieu de juger de la valeur de ces réflexions, je les considère comme des éléments actifs de l'écriture, dont l'effectivité pratique et esthétique est indéniable. Je propose en somme d'assumer le manque de distance qu'implique nécessairement la critique du contemporain, en prenant le parti d'une proximité à la pratique.

Je parlerai à l'occasion d'« invention du présent », en étant bien conscient que cette expression peut paraître un peu abusive. C'est simplement une façon de dire que Bon redécouvre et réinvente l'immédiat présent à l'intérieur de sa propre démarche artistique – encore que cet effort m'apparaisse tout particulièrement central et poussé chez lui. De quel type d'invention parle-t-on ? Il s'agit, me semble-t-il, d'une « invention conceptuelle » au sens large. L'immédiat présent est un concept, c'est-à-dire la formalisation d'une certaine idée, d'une certaine *conception* du temps. Il me semble que, quoiqu'en dise Deleuze (1991)<sup>5</sup>, la fabrication du concept n'est pas nécessairement le privilège de la philosophie, ni même, plus largement, de la « pensée ». Le concept d'immédiat présent est à l'œuvre tant dans la pensée philosophique (chez Heidegger, en particulier) que dans la pratique artistique (et aussi, sans doute, dans la théorie scientifique). Plus encore, il est possible que, depuis Bon, la littérature ait davantage contribué à « conceptualiser » l'immédiat présent que ne l'avaient encore fait la pensée philosophique ou la théorie scientifique : l'art se porterait ainsi en avant.

Entrer dans la fabrique du présent, c'est se rendre attentif à ce qui n'est pas donné au début du parcours de Bon, mais se conquiert petit à petit, étape par étape, au présent de la pratique littéraire. Afin de suivre de près le procès de fabrication du présent de *Sortie d'usine* à aujourd'hui, on recréera trois trajectoires d'écriture qui n'en forment en réalité qu'une seule. J'ai choisi de regrouper les textes de Bon en fonction de leur thème : 1. les usines et les garages, 2. les paysages et 3. les villes. Il n'est pas question ici de mener quelque étude

---

<sup>5</sup> Mais le différend est sans doute strictement d'ordre terminologique.



thématique que ce soit. Simplement, les thèmes permettent de pratiquer des sortes de coupes géologiques dans le travail de Bon et de retracer, chaque fois, un trajet en plusieurs étapes, à l'intérieur d'un champ d'exploration délimité (le travail mécanique, la traversée du paysage, le rapport à la ville). On ne pourra évidemment qu'indiquer des directions, des *trajectoires ouvertes* qui conduisent jusqu'au présent de cette thèse, puisque le travail de Bon se poursuit encore aujourd'hui.

J'ai constitué mon corpus très simplement, en retenant tous les textes parus chez les éditeurs principaux de Bon – Minuit, Verdier, Fayard puis Albin Michel –, jusqu'à l'époque du numérique, où tous les critères basculent. Je ne parlerai pas de *Billancourt* (2004a) dans la première partie, pas plus que d'*Autoroute* (1998a) dans la deuxième ou de *Dans la ville invisible* (1993b) dans la troisième, tout simplement parce que je n'en vois pas l'utilité. Les textes parus chez les éditeurs principaux fournissent bien suffisamment à mon propos sans que j'aie besoin d'aller râteler les feuilles dispersées aux quatre vents au gré des commandes et des amitiés. J'ai aussi décidé d'écarter *Quatre avec le mort* (2001a), bien qu'il ait paru chez Verdier : ce texte m'apparaît trop purement théâtral (en comparaison d'*Impatience* par exemple), alors qu'il s'agit pour moi d'interroger l'art du *récit* de Bon. Pour la même raison, je ne proposerai pas non plus d'analyse approfondie des textes plus essayistiques (*la Folie Rabelais*, 1990a; *Tous les mots sont adultes : méthode pour l'atelier d'écriture*, [2000] 2005).

Ainsi, dans la première partie, on analysera les principales écritures de l'usine et du garage : *Sortie d'usine* (1982), *Temps machine* (1993), *Mécanique* (2001) et *Daewoo* (2004). On verra comment *la mécanique de la langue* conduit, de régressions en progressions, à la production d'un « maintenant » ou de ce que Heidegger appelle le « maintien ». La deuxième partie traitera des écrits paysagers : *Limite* (1985), *le Crime de Buzon* (1986), *l'Enterrement* (1992), *Paysage fer* (2000) et aussi la trilogie rock'n roll (*Rolling Stones* [2002], *Bob Dylan* [2007] et *Led Zeppelin* [2008]) – on verra pourquoi. On recréera à cette occasion ce que j'appellerai *la traversée du présent*, au sein de laquelle paysage et expérience se rencontrent. Dans la troisième partie, on se penchera sur les écritures de la ville : *Décor ciment* (1988), *Calvaire des chiens* (1990), *Un fait divers* (1993a), *C'était toute une vie* (1995), *Parking* (1996), *Prison* (1997), *Impatience* (1998), *Tumulte* (2006), *l'Incendie du Hilton* (2009) et enfin quelques expériences récentes d'écriture numérique urbaine. On verra alors que la ville

se présente comme *l'envers du livre*, c'est-à-dire comme un espace où l'écriture se rend poreuse aux représentations du monde non médiées par la bibliothèque.

Les lecteurs les plus attentifs auront remarqué une expansion considérable du corpus dans le passage des usines et des garages (quatre textes) aux paysages (sept textes), puis des paysages aux villes (plus de onze textes). Pourtant, les trois parties de cette thèse seront de formats très comparables. Il est trop tôt encore pour parler de l'« œuvre » de Bon dans une perspective unificatrice. Ses textes me semblent plutôt former un univers « en expansion », dans tous les sens du terme : actif, duratif, *in progress*, d'une part, obtenu par dilatation ou décompression, d'autre part. Les usines et les garages m'apparaissent comme les textes les plus denses de Bon. Ils appartiennent au cercle le plus resserré de l'invention, de la fabrication du présent, ce qui justifie, à mon sens, des analyses plus approfondies. Les paysages et les villes semblent plutôt procéder d'une sorte de « décompression » de cette densité première et décrivent par conséquent des cercles de plus grande amplitude. Il s'agit en somme de progresser par cercles concentriques, en allant du plus petit au plus grand, afin de redéployer le processus non linéaire de construction narrative du monde immédiatement présent.

## PREMIÈRE PARTIE

### USINES ET GARAGES, OU LA MÉCANIQUE DE LA LANGUE

Quelle place occupe, dans le travail de François Bon et dans le processus d'invention du présent, l'écriture des usines et des garages qui forme le noyau des livres *Sortie d'usine*, *Temps machine*, *Mécanique* et *Daewoo*?

Bien sûr, l'usine et le garage sont des *thèmes*. Or, comme le rappelle Michel Butor dans un texte intitulé « le Roman comme recherche », la dimension thématique de la littérature est inséparable de son aspect esthétique, formel :

Cette relation générale de la « réalité » décrite par le roman à la réalité qui nous entoure, il va de soi que c'est elle qui détermine ce que l'on appelle couramment son thème ou son sujet, celui-ci apparaissant comme une réponse à une certaine situation de la conscience. Mais ce thème, ce sujet, nous l'avons vu, ne peut se séparer de la façon dont il est présenté, de la forme sous laquelle il s'exprime. ([1955] 1960 : 10-11)

Le thème désigne un rapport, la relation du langage et du monde. Mais le « monde » de la littérature (sa « réalité ») n'est évidemment pas une simple copie ou un mime de la réalité empirique; il est produit, présenté depuis l'intérieur de l'écriture, au moyen d'un travail formel sur le matériau langagier. Cela peut paraître évident. Et pourtant, combien de travaux critiques sur François Bon ont jusqu'à présent traité les représentations de son écriture comme de pauvres simulacres de réalités empiriques éventuellement « fictionnalisées »?

« Usine » et « garage » sont d'abord des mots, ensuite des formes. Ils permettent de situer ou de préciser un rapport spécifique du langage au monde, rapport qui serait particulièrement prégnant dans certains livres de François Bon. L'écriture de l'usine ou du garage ne saurait poser exactement les mêmes problèmes et produire précisément les mêmes formes que l'écriture du paysage ou l'écriture de la ville – même si, selon mon hypothèse, tous les écrits de Bon demeurent gouvernés esthétiquement par un même concept de présent en travail. Quelle dimension particulière du langage l'univers des usines et des garages met-il donc en jeu?

Je pose comme hypothèse que l'usine et le garage inquiètent le langage dans sa dimension la plus élémentaire : sa dimension productive, poétique au sens du *faire*. Avant d'être création artistique, la langue littéraire est production, au même titre que les machines et les produits usiniers. Il faut rappeler ici, avec Jacques Rancière, ce que « produire » veut dire : « La production s'affirme comme le principe d'un nouveau partage du sensible, dans la mesure où elle unit dans un même concept les termes traditionnellement opposés de l'activité fabricatrice et de la visibilité » (2000 : 70-71). Laissons de côté l'historicisation du concept et retenons simplement la conjonction fabrication/vision. Produire, c'est faire, fabriquer, mais c'est aussi rendre visible – signification audible dans une expression comme « produire au jour ». La langue littéraire produit et *est produite* tout à la fois. Elle est elle-même productrice, « machine », en un certain sens. Pour autant, elle se distingue de ce que nous appelons un « produit ». Pour penser le rapport entre production et création, on peut s'en remettre à Heidegger, qui écrit, dans ses *Chemins qui ne mènent nulle part* : « Là où la production apporte expressément l'ouverture de l'étant, – la vérité –, ce qui est produit est une œuvre. Une telle production, nous l'appelons création (*das Schaffen*) » ([1949] 1962 : 70). La production devient donc création dès lors qu'elle apporte « l'ouverture de l'étant », ce qui, dans le vocabulaire de Heidegger, est appelé « vérité ». Il s'agit d'une définition syntaxiquement simple de la création dans son rapport à la production, bien que les notions d'« ouverture » et d'« étant » restent à préciser. À propos de l'étant, d'abord, Heidegger écrit ailleurs : « Étant signifie "pré-sent" (*an-wesend*) » ([1954] 1959 : 75). Serait création une production apportant expressément l'ouverture de ce qui est, de ce qui se présente. Dans la pensée de Heidegger, « ouvrir » signifie dévoiler, démarquer, rendre visible. Le produit, dit Heidegger, repose dans son « être-produit » : « Mieux un produit nous est en main, moins il se fait remarquer (par exemple, comme tel marteau), et plus exclusivement le produit se maintient en son être-produit » ([1949] 1962 : 73). L'art, la littérature ouvrent une béance dans le produit. C'est dans cette béance que le présent peut advenir (même si, comme on le verra, sa venue coïncide avec son retrait). On tient là une définition de la création qui s'ajuste bien au travail littéraire de Bon et plus spécialement à l'écriture de l'usine et du garage : l'art commence là où le produit accède à la visibilité, à la présence. Étant donné que la langue ne dispose de rien d'autre que de ses propres moyens, c'est bien de la langue comme produit dont on parle ici. Autrement dit, questionner littérairement le monde de l'usine et du garage,

c'est d'abord travailler à rendre visible dans la langue la production de cette langue même, sa *mécanique interne*. Cet accès à la présence n'est pas donné d'avance; il nécessite un travail, des développements, du *temps*. Dans la première partie de cette thèse, on observera le cheminement, fait de « détours » et de « retours », induit par le questionnement de la langue comme machine, depuis une fiction reconnue comme absence de la langue au monde (*Sortie d'usine*) jusqu'au roman compris comme machinerie d'illusion (*Daewoo*), en passant par quelques « régressions » vers des fonctions anciennes du dire (*Temps machine, Mécanique*).

J'ai l'impression de descendre ici dans les soubassements de la fabrication littéraire du présent, là où cognent les rouages de la langue et du monde. C'est de s'être d'abord constituée comme mécanique autonome que la langue de Bon pourra plus tard s'affronter aux paysages et aux villes. Je dis « plus tard », mais il n'est évidemment pas question d'une succession chronologique. Plutôt d'une sorte de « temps poétique », temps propre de la construction, du développement de l'écriture. Les textes dont le thème central est l'usine ou le garage peuvent bien s'étaler sur trois décennies. Ils n'en paraissent pas moins former un noyau poétique très serré, quasi incompressible, où se noue primordialement une relation singulière, propre à Bon, entre le langage et le monde. Relation mécanique que l'on aura ensuite tout le loisir d'élargir, en décrivant des cercles concentriques croissants, aux explorations secondaire (le paysage) et tertiaire (la ville) de l'auteur.

## CHAPITRE 1

### *SORTIE D'USINE. LA LANGUE ABSENTE*

*Sortie d'usine* est le roman d'une langue qui, bien qu'elle s'astreigne au questionnement d'une réalité apparemment simple et accessible – le travail en usine –, prend finalement acte de sa propre absence au monde. C'est donc le roman d'une langue absente, séparée, « isolée » (*SU* : 4<sup>e</sup> de couverture), mais qui circonscrit tout de même son territoire esthétique à l'intérieur des limites du présent, sans s'autoriser aucune fuite vers le passé ni vers l'avenir. C'est ce simple rapport, entre présence et absence, que l'on voudrait d'abord observer, au moment où il se découvre et se réinvente dans la singularité d'une écriture neuve.

Absence n'est pas ici le contraire de présence, mais la condition même d'un questionnement de l'immédiat présent. Rappelons rapidement ce que dit Heidegger dans ses *Chemins* : « Le présent séjournant présentement se déploie à partir de l'absence. C'est ce qu'il faut dire précisément du présent véritable, que la représentation ordinaire voudrait disjoindre de toute absence ([1949] 1962 : 421). Le présent n'est présent, immédiatement présent, que dans la mesure où il se retire, où il s'absente. Dans *Sortie d'usine*, la langue fait l'expérience douloureuse de sa propre absence au monde de l'usine, mais cette absence devient paradoxalement la condition même de la production et de la présentification du fait littéraire.

#### UNE SURFACE NON SUPERFICIELLE

Si le problème se pose ainsi, c'est du fait de la circonscription, dans le roman, d'un territoire esthétique et politique précis, où le concept de « présent » se trouve intriqué à celui de « quotidien » :

Cette joie sur ce gouffre.

Calmement insouciant, misère du quotidien, quand ils s'asseyaient au volant des voitures changées récemment, c'était manifeste, laissant un temps avant d'en

refermer la porté. Et c'était cela la marque même de ce que j'avais cherché à dire comme étant l'insupportable, la catastrophe? (167)

Ces phrases sont inscrites quasiment à la fin du roman. Elles apparaissent comme une récapitulation, comme une récapitulation *questionnante* : le point d'interrogation, inattendu, presque fautif, en témoigne. Que tombe ce mot, « misère », et l'on pense tout de suite à Pierre Bourdieu et à sa *Misère du monde* ([1993] 1998). Mais c'est tout de même la littérature qui a le dernier mot : « catastrophe » est une invention lexicale de Rabelais. Là où l'interrogation du quotidien devient littérature et non plus sociologie, c'est peut-être précisément quand le langage en questionne la part de gouffre, la catastrophe qui menace. Ce qui n'empêche pas que le quotidien demeure un champ de questionnement ouvert et partagé, où se croisent la sociologie de Michel de Certeau ([1980] 1990 et de Certeau, Giard et Mayol, [1980] 1994), la sémiologie du Barthes des *Mythologies* (1957) et les explorations quotidiennes et « infra-ordinaires » de Georges Perec ([1974] 2000, [1985] 2003 et 1989).

On ne dira jamais assez la portée politique de ces recherches et de ces pratiques, qui doivent être replacées dans un certain contexte culturel et intellectuel. La structure de pensée marxiste opposait la « base » à la « superstructure ». Bon y reviendra longtemps après *Sortie d'usine*, au début de sa biographie de Bob Dylan :

Le réel n'existe qu'à la condition qu'on le raconte. On nous apprenait dans nos réunions politiques que l'histoire avait un substrat, le conflit du capital et des usines. Ce vieux champ persiste, toujours terriblement douloureux. Et qu'en surface il y avait ces vents malléables des idéologies, les mœurs qui en étaient le reflet. On s'est réveillés un peu tard, dans un monde où la consommation à échelle mondiale, le statut de l'image, la distraction devenue industrie avaient déjà tout retaillé pour nous conduire en douceur. C'est la fabrique de ces processus que quelques visionnaires comme Debord, Adorno, Marcuse avaient déjà dépliée, avec l'excès nécessaire au dévoilement. (10)

On peut dire, pour paraphraser Bon, que la surface immédiatement présente du monde s'est révélée finalement moins superficielle que ne le laissait supposer la pensée marxiste. Les recherches de Barthes, de de Certeau, de Perec et de quelques autres allaient converger vers

une réappropriation, « politique » au sens large, des immédiatetés subjectives, sensibles et signifiantes, rassemblées sous le concept de « quotidien »<sup>6</sup>.

*Sortie d'usine* relaie ces interrogations en les inscrivant, contre toute attente, à l'intérieur d'un univers traditionnellement associé à la base et au capital : l'usine, le monde du travail. À aucun endroit du texte l'écriture ne prend appui sur l'idée de base matérielle pour établir la réalité littéraire de l'usine. Elle s'emploie au contraire à faire émerger un peu de réel de la surface la plus mince, la moins établie de l'usine : son quotidien immédiat. Certains passages sont très explicites, comme ces dix pages (51-61) qui disent comment les mœurs des travailleurs – images et blagues obscènes, lieux communs militants – font le jeu de l'ordre établi auquel elles prétendent pourtant, par là même, se soustraire.

Mais ces correspondances entre ordre et obscène, les décrire aurait été en fin de compte laisser beau jeu à l'ordre établi qui décèlerait toujours dans le dit le pas tout à fait vrai, le qui veut démontrer exagère, elles fuyaient sous les mots, multiplement présentes, mais aussi fragilement que ces pages enlevées aux magazines pesaient peu face aux tonnes de la machine qui s'en paraît. (60)

Est dite ici la fragilité de ces correspondances cachées à la surface, juste « sous les mots ». La base, symbolisée par les machines lourdes, possède une réalité bien solide et bien assise. La superstructure, en revanche, est plus fragile et plus légère, comme « ces pages enlevées aux magazines ». N'empêche, la narration fait exister au moins l'idée de ces correspondances, dites « multiplement présentes » en dépit de leur fragilité. Herbert Marcuse parlait de la rupture de mœurs des années 1960 comme d'une sorte de descente, d'enfoncement de la superstructure dans la base : « Le mouvement des années soixante tendait à une transformation “tous azimuts” de la subjectivité et de la nature, de la sensibilité, de l'imagination et de la raison; il a ouvert une nouvelle perspective sur les choses, une incursion de la superstructure dans la vase [sic]<sup>7</sup> » ([1977] 1979 : 45). De même Bon, avec *Sortie d'usine*, fait-il d'une certaine façon « descendre » la superstructure dans la base. En accordant une légitimité esthétique et politique aux mœurs, aux discours et aux images de l'univers usinier, il contribue à rendre cette surface moins superficielle, plus « réelle » en un sens. Sans doute

<sup>6</sup> Sur les enjeux culturels et politiques du quotidien en France, voir Sheringham (2006).

<sup>7</sup> Comme un lapsus (« vase » pour « base »), cette coquille de traduction rend bien l'image de l'enfoncement.



même que les concepts de base et de superstructure en se rencontrant s'annulent, pour être remplacés par ceux de quotidien et de présent, qui échappent à la structure de pensée marxiste. Le monde, la réalité, l'histoire dépendent également de la possibilité de produire le quotidien, de le rendre visible. Or, au moment où Bon écrit, le quotidien de l'usine n'a encore aucune épaisseur, aucune solidité : c'est au récit que revient de le faire émerger comme réel.

#### NAPPE DE QUOTIDIEN

Le tissu narratif de *Sortie d'usine* est composé d'une superposition de différentes couches de temps. Je commencerai par décrire la strate temporelle la plus « fondamentale », c'est-à-dire le temps qui constitue le « fond » des différents récits qui composent le roman. Cette strate, que j'appellerai la « nappe de quotidien », est particulièrement visible dans l'espèce de « prologue » (qui n'est pas nommé tel), ainsi que dans le premier chapitre, intitulé « Première semaine ». Elle s'étire aussi jusqu'au deuxième et même au troisième chapitre, où cependant elle s'estompe petit à petit, pour disparaître presque complètement dans le dernier chapitre.

Le prologue raconte, dans une forme narrative itérative et impersonnelle, un trajet quotidien de la gare à l'usine. Les premières phrases sont écrites sur le mode du quelconque :

Une gare s'il faut situer, laquelle n'importe il est tôt, sept heures un peu plus, c'est nuit encore. Avant la gare il y a eu un couloir déjà, lui venant du métro, les gens dans le même sens tous ou presque, qui arrivent sur Paris. Lui contre la foule, remontant. Puis couloir un autre, à angle droit l'escalier mécanique, qui marche c'est chance aujourd'hui, le descend à la salle, vaste carré souterrain où les files se croisent une presse, se divisent, des masses un désordre pourtant quantifié par bouffées, l'ordre d'arrivée des trains. (7)

La totalité de la séquence cinétique maintient cette vitesse et cette précision descriptives. La phrase, pour s'ouvrir aux mouvements quotidiens et répétés, s'organise comme enchaînement mécanique, machinal presque. Il est d'ailleurs frappant de voir apparaître, dans le tout premier paragraphe du premier livre de Bon, ce mot qui deviendra si central dans l'esthétique de l'auteur : *mécanique*, « l'escalier mécanique ». Enchaînement rapide et mécanique, donc, de ce que Deleuze (1983) appelait des « images-mouvements » : regarder le pendule, préparer sa monnaie, attendre, monter dans le train (7-9) et ainsi de suite. Le temps ici se réduit à des

situations sensori-motrices quelconques, à des mouvements quasi robotiques. Temps à peine temps dont le sujet est exclu, puisque les images s'enchaînent, dirait-on, malgré lui : « Le bord de voie, connu sans qu'il le regarde, sans qu'il puisse en dire la succession organisée des signes. Mais quand il levait le nez rien ne surgissait de l'inconnu, et lui arrivait comme à sa place, sans surprise. Localisé identifié, recelant à coup sûr l'annonce du signe à suivre jusqu'au détail » (12). On pense à ce que Deleuze appelle un « espace quelconque » : « Nous sommes renvoyés une fois de plus à la première forme de l'espace quelconque : espace déconnecté. La connexion des parties de l'espace n'est pas donnée, parce qu'elle ne peut se faire que du point de vue subjectif d'un personnage pourtant absent, ou même disparu, non seulement hors champ, mais passé dans le vide » (1985 : 16). Loin d'être rassemblé dans un concept de sujet unifié, le temps *nappé* du quotidien procède d'un espace déconnecté dont les éléments s'enchaînent depuis un vide subjectif, dont la surprise, l'imprévu, le marquant sont absents.

La « Première semaine » s'ouvre sur un cri qui déchire d'un coup la nappe de quotidieneté et ouvre à une événementialité et à une autre temporalité. Cela n'est pas sans importance; j'y reviendrai. Mais il s'agit d'un hapax et le processus de « nappage » du temps quotidien reprend vite ses droits. Dans le segment textuel immédiatement subséquent à la scène du cri (les segments sont séparés par des blancs typographiques), c'est encore le temps du quotidien qui prévaut :

Le matin était entamé déjà et sur sa tranche déjà dans ce suspens commençant de l'avant-repas, c'est-à-dire une fois la première heure faite, celle de mise en route, puis les deux suivantes qui sont un peu le plein de la journée, où se superposent l'énergie encore du début à l'engourdissement pas dissipé tout à fait de la pensée, cette charnière dans la durée du matin où se produit cet alentissement, une lourdeur sans que le signe en soit perceptible ni les allées-venues plus rares, ni diminuée cette tension circulante des bruits, passage du pont roulant sifflements grinçards des meules ou décharge d'air comprimé, marteaux sur le fer, cette terreur des bruits que ne peut étouffer leur habitude. Une lourdeur plutôt dans le geste les pas, ou plus fréquemment la pause, debout les mains les deux devant sur l'établi, soulager les reins, gagner un moment contre la raideur envahissante, cela donc à tout va, un matin ordinaire. (33)

Le cri n'était qu'un pli sur la nappe du quotidien. Ce n'est que lentement, progressivement que le roman en viendra à imposer, surimposer d'autres temps, moins mécaniques, moins machinaux. En attendant, le temps du quotidien, sous-tendu par une narration itérative et

quelconque, continue de s'étendre : « Les jours qui filent sans particulier ni mémoire, où l'heure n'est plus tout à fait un temps et disparaît se voile dans la succession rigide des actes, leur enchaînement mécanisé » (34).

Le temps devient bientôt le véritable *sujet* du livre, sa matière, ainsi que Proust nous y a déjà habitués : « Geste muette presque et circulante où tout fait temps, aide à camoufler la durée, puisqu'elle déborde toujours, et d'autant plus lourde qu'elle revient se déverser depuis ce qu'on avait cru du temps passé, mais s'était accumulé dans l'attente à venir » (40). Élaboration des mécanismes quasi phénoménologiques de la durée, qui rappelle beaucoup la dualité de la mémoire chez Bergson, entre conservation (orientation vers le passé) et accumulation (orientation vers l'avenir)<sup>8</sup>. Cette matière-temps s'étire narrativement sur la durée d'une journée et fait coexister les jours presque identiques, que d'infimes écarts dans le reçu subjectif seulement distinguent : « Mais c'est ainsi pour chacun il y a des jours avec et des jours sans, un peu mal au crâne ou pas mais rien ne passe, on regarde la pendule et pas même dix minutes de filées depuis le dernier regard, quand on a fait pourtant l'effort de ne se retourner qu'après cela ou cela » (41).

Dans la suite de la première semaine, le récit s'en tiendra au temps du quotidien, mais en faisant varier les postures énonciatives. On peut concevoir deux manières de neutraliser le sujet dans le temps mécanisé : l'impersonnel et le pluriel. Jusqu'à maintenant, on a parlé surtout de la première manière : l'ouverture, la séquence que l'on vient d'analyser et même le segment qui parle des photos et des mœurs des ouvriers (51-61; ce segment fait aussi partie de la « première semaine ») sont rédigés dans une forme impersonnelle, forme dont les pronoms « on » et « il » constituent les marques les plus visibles. Or, la première semaine compte deux autres segments textuels dont je n'ai pas encore parlé. Ces deux segments sont parfaitement symétriques. Dans le premier, un locuteur semble s'adresser à plusieurs allocutaires, ou du moins à un allocutaire pluriel, désigné par le pronom « vous » : « Le nom de ces chariots, voyez-vous, c'est transpalette. La palette étant ce carré de planches, enfin ces deux carrés séparés par des tasseaux. On en trouve pour sûr dans toute industrie, c'est normalisé. Pour les expéditions, transbahutages des colis, conteneurs, cartons, du vrac

---

<sup>8</sup> Voir Deleuze ([1966] 2007 : 46).

même » (42). La forme de l'énonciation est très oralisée, ponctuée de « eh bien » (42, par exemple), de « Bon » et de « Enfin » (44), ainsi que d'autres locutions phatiques. On voit s'énoncer un point de vue très partiel sur un outil appartenant à l'ordinaire de l'usine, un discours relatant les usages, les mœurs liés à cet outil. Il s'agit encore du temps du quotidien. Mais au lieu de se trouver étiré dans la succession des moments ou des instants quelconques, il est ici arrêté dans la parole d'un locuteur, dont l'exposé n'est plus guère soumis à l'enchaînement rigide du temps mécanisé. Il s'agit déjà d'une forme de résistance au quotidien, d'une sorte d'arrêt du travail. C'est précisément cette *résistance faible* qui est dite à la fin du fragment, quand le personnage raconte comment il sait ne rien faire tout en donnant l'impression de travailler :

Le mieux, c'est avec dessus un bidon de cinquante litres, parce qu'alors, même si vous passez deux fois de suite au même endroit, on peut toujours supposer que vous avez été le remplir. Le bidon explique tout. À moins d'avoir un gros carton, c'est bon aussi. Et puis on sait y faire, donner l'impression d'être occupé, toujours. Pas soucieux, non, mais boulot-boulot, une idée en tête, quoi. La certitude du juste, les intérêts supérieurs de la maison. Oh, pas au point des types du commercial à la sortie du restau, mais un peu de ça, quand même. Ça aide à respirer. À ce qu'on vous fiche la paix, de temps en temps. (51)

On comprend mieux alors pourquoi le segment suivant, celui qui évoque les photos et les blagues obscènes, s'ouvre sur cette locution : « Au même titre ». C'est encore la *même* exploration des mœurs, du quotidien de l'usine, qui se prolonge, même si cette exploration n'emprunte plus le biais de personnages-locuteurs, mais revient à la forme plus impersonnelle de la narration à la troisième personne. D'un segment à l'autre, le texte étend le même « temps figé, déchu » (4<sup>e</sup> de couverture), où couve la catastrophe.

Le dernier segment de la semaine est l'exacte inversion du monologue du transpalette. On n'entend plus un seul locuteur s'adressant à plusieurs allocutaires (le pluriel « vous »); on entend les paroles de plusieurs locuteurs convergeant vers un seul personnage, Ravignani, dit « le Ravi ». Cette pluralité parolière est prise en charge par le narrateur « impersonnel », qui décrit la situation d'énonciation :

Tous quatre à l'écart légèrement de l'allée, en retrait, couverts côté hall par les bécane et leurs armoires de commandes, et de l'allée elle-même par les rangées d'établis, eux dans la travée du fond, mi-appuyés mi-assis, une occupation préparée comme il faut au cas où, pièce prise dans l'étau, grattoir et lime tout prêts sur un

chiffon, parés donc à toute alerte. Le chef absent, un stage, quoi donc leur avait-il dit, analyse transactionnelle sans en savoir plus sur la chose, une fois l'an on leur en sortait, une nouvelle psychologie de la science relationnelle. (61)

Même genre de dissimulation que celle à laquelle s'adonnait le locuteur au transpalette. Et après, même genre de paroles toutes prêtes que celles qui sont attribuées aux travailleurs et aux militants : « Comme à puiser dans cette réserve de paroles déjà formées, le prêt à parler disponible et reconnaissable de tout un chacun, la mode en était au je vais te dire plus mimique et rien ne servait plus d'achever, on avait compris, ce qui avait été dit disait bien ce qui se voulait, se devait dire » (62). L'écriture redonne sens, jusqu'à la catastrophe, aux us et mœurs usiniers apparemment les plus insignifiants. Dans ce segment, la situation énonciative devient géométriquement complexe. L'« action » de parole (le *speech act*, comme on dit en anglais) se déroule dans une grande salle rectangulaire appelée « laboratoire ». Quatre personnages-locuteurs sont adossés à « la cloison vitrée du labo » (62), à une extrémité de la salle.

À l'autre bout c'est un genre d'atelier à part, quelques bécane classiques, un tour une fraise, de quoi bricoler, meules perceuse, le désordre de bouts de ferraille, stocks de visserie, pièces à faire sur leurs palettes, le coin le plus vivant du labo, puisque deux gars y grattent en permanence

Dont le Ravignani. Planté depuis une demi-plombe dans sa position habituelle de l'après-midi, et qu'eux biglaient depuis tout ce temps-là. Planté au beau milieu du passage entre les deux portes, celle du hall d'un côté, au travers de la cloison, et le petit hall câblage de l'autre, une porte elle aussi vitrée, dans le mur plein contre lequel s'alignaient les machines. (63)

La première moitié du segment textuel (ou à peu près) est consacrée à la description de cette situation énonciative et narrative. Je simplifie : soit une grande salle, à une extrémité quatre personnages qui parlent d'un cinquième, lequel se trouve à l'autre extrémité. Les quatre admirent la pose du cinquième, qui sait donner l'impression de travailler en ne faisant rien :

Stratégiquement central donc, le Ravignani. Dans cette pose dont unanimement les gars admiraient et la possibilité de durée et l'oscillation lente, issue des chevilles, balancier raide et imposant qu'il sait entretenir comme à être sur le pont d'un navire, grand large il disait, droit dans sa blouse maculée aux poches, lui ce n'est pas chaque lundi qu'il en change, d'un bras replié se tenant le menton, et l'autre à l'horizontale participant à l'effort du premier en en soutenant le coude, l'œil fixant lointainement la porte, décelant avant n'importe qui d'autre l'annonce d'une blouse grise ou blanche. (65-66)

Ravignani : personnage figé dans sa pose en oscillation entre immobilité et mobilité. Quand un chef venait à passer, il « interrompait sans brusquerie ni hâte l'oscillation qui livrait son astuce et sa raison : aucune transition n'était perceptible entre le repos et la marche, le démarrage gommé, comme s'il eût été en route déjà, qu'il n'eût fait que passer » (66). C'est le temps de l'usine qui se fige pendant la durée de la description d'énonciation. Comme si le travail s'interrompait le temps d'une *représentation*, le temps d'assister à un petit « théâtre de la parole », pour reprendre la métaphore de l'énonciation proposée par Oswald Ducrot dans *le Dire et le dit* :

En disant que le locuteur fait de son énonciation une sorte de représentation, où la parole est donnée à différents personnages, les énonciateurs, on élargit la notion d'acte de langage. Il n'y a plus aucune raison de privilégier ceux qui sont accomplis de façon « sérieuse » (par assimilation du locuteur à un énonciateur), et on peut considérer comme tout aussi « normaux » ceux qui sont accomplis par le choix même des énonciateurs, ceux que l'on accomplit en tant que metteur en scène de la représentation énonciative. Ni dans un cas ni dans l'autre on ne parle de façon immédiate, mais toujours par la médiation des énonciateurs. (1984 : 231)

Dans *Sortie d'usine*, les énoncés « sérieux » seraient ceux qui composent la narration impersonnelle, puisque le locuteur (le narrateur, dans la situation du récit) y parle depuis son propre point de vue (Ducrot définit l'énonciateur comme un point de vue ou un foyer de conscience). En revanche, quand le narrateur décrit par exemple le Ravignani à travers le point de vue de quatre personnages différenciés, il devient « metteur en scène de la représentation énonciative », comme dit Ducrot.

Le dernier segment de la première semaine articule les deux types d'énonciation avec autant de dextérité que le personnage du Ravi articule immobilité et mouvement. Dans la première moitié du segment, la narration établit, sous une forme « sérieuse » ou impersonnelle, le décor de son théâtre. Dans la seconde moitié, elle laisse les énonciateurs investir, voire submerger la voix du locuteur. Le paragraphe-pivot du segment dit cette mise en scène de la parole, indiquée au moyen du terme théâtral de « réplique » :

Parler, comme laisser se déplacer la réplique d'une bouche à l'autre, tisser d'un visage à l'autre l'assentiment du bien commun de la vie qui va, parce qu'il faut bien faire avec ce que l'on a. Parole valide parce qu'on l'a entendue déjà, a déjà contenu et porté des faits vérifiables parce qu'on était alors partie prenante, ou qu'une communauté prouvée d'intérêts en dépitait l'implicite. Non pas une parole en l'air, mais parole qui, venant de l'autre, sert à fonder parce que déjà dite, qu'ils en

connaissaient la trame et le jeu, le bien compris appuyé par le geste et le regard, à bon entendeur salut. Et que l'anecdote livrée par l'autre, cette unique combinaison de l'événement, aurait pu lever tout pareil de sa vie à soi. Que parler devenait, puisque chacun pouvait à tout instant reprendre le récit d'un c'est comme moi, refuser ce qui dans sa vie à soi l'aurait rabaissée à l'anonymat de la vie commune. Parler était s'approprier chacun sa part de vie en lui conférant son visage propre : mon beau-père il, dimanche. Comme sauver son visage en reconnaissant celui que donne l'autre en parlant. (67-68)

En disant la dissemblance des visages sous la parité des expressions, la narration prépare une mise en scène bien réglée de la parole circulante. Le reste du segment textuel est cette représentation, où la voix du locuteur s'efface derrière la parole indiscernable des quatre énonciateurs, qui fige encore plus solidement le Ravi dans sa pose :

... Je te dis, ça fait au moins vingt minutes qu'il est planté... Va bien finir par aller faire son tour à la bibine... Sûr, sa petite mousse. Vu qu'il s'en ramène quatre tous les matins, faut bien qu'il se les lichte, le Ravi c'est pas le genre à faire du stock... Ça va lui secouer les boyaux... Ouais, le vieux ça va lui faire un choc, cette fois... (68)

Seuls les points de suspension signalent un changement d'énonciateur. Mais la transition, là encore, est aussi fluide que l'oscillation du Ravi. La pluralité des voix est prise dans le flux des paroles communes, reprises elles-mêmes dans l'inscription de la locution narrative. À la fin, d'ailleurs, le narrateur reprend le devant de la scène pour dire la mort du Ravi :

On fit comme pour tout le monde la quête, dans les ateliers, l'enveloppe qui passait de service en service, avec le nom dessus : Ravignani, souligné. Les quatre donnèrent un peu plus qu'à l'ordinaire. Normal, c'était leur pote. Même si on savait que de toute façon il avait une assurance-vie, à la poste. Ce serait pour la couronne. On se marrait bien, avec le Ravi. (73)

La dernière phrase anticipe la « joie » de la fin – cette joie qui contient l'insupportable, la catastrophe. Cependant, elle n'est plus assignable au seul narrateur; on dirait plutôt une phrase prononcée par l'un des quatre personnages-énonciateurs. Par un usage très fin du discours indirect libre, Bon atténue au possible la transition entre l'impersonnel et le pluriel, le sérieux et le théâtral. Des voix nombreuses parlent à travers la parole du locuteur, du scripteur, disloquant le concept de sujet uni dans le jeu d'une représentation éclatée de la parole.



Les variations subjectives des derniers segments du premier chapitre déplacent sensiblement la perspective sur le quotidien. Dans les termes de Deleuze, on pourrait dire que l'on passe d'une image-mouvement, faite d'enchaînements spatiaux et machinaux, à une image-temps, qui fixe la part de temporalité contenue dans les images du quotidien. On sait que, depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle, temporalité et subjectivité sont des concepts indissociables. C'est la leçon conjointe, et presque synchrone, d'Einstein en science, de Heidegger en philosophie et de Proust en littérature. C'est à travers les perceptions subjectives, même éclatées, que la littérature, comme le cinéma, peut arriver à fixer une image, une représentation du temps. Le quotidien de l'usine est composé à la fois d'enchaînements cinétiques et de perceptions temporelles. Pour schématiser, on pourrait dire que le mouvement constitue l'*étendue* de la nappe de quotidien, alors que le temps en constitue l'*épaisseur*. Le « prologue » et le premier chapitre de *Sortie d'usine* ouvrent aux deux dimensions de la nappe.

#### L'AMPLIFICATION DU QUOTIDIEN

De la temporalité de la « deuxième semaine », je serais tenté de dire qu'elle procède du *soulèvement* de cette nappe. La succession des « semaines » peut tromper en laissant croire à une linéarité du temps du récit. En fait, les différents temps de *Sortie d'usine* se disposent plutôt en couches superposées qui, loin de s'aligner l'une à la suite de l'autre, se recouvrent toujours au moins partiellement. Ainsi, la deuxième semaine ne vient pas « succéder » à la première; elle la soulève, la gonfle, l'*amplifie*. La première semaine était faite du temps quotidien le plus répétitif, le plus itératif : trajet jusqu'à l'usine, journée de travail, usage du transpalette, mœurs de Ravignani (même si la situation d'observation de ces mœurs pouvait sembler, elle, singulative). Le temps de la seconde semaine n'appartient déjà plus à l'immédiat quotidien de l'usine. Le récit raconte le rituel dit du « Passage » : un ouvrier mort est transporté hors de l'usine sur un transpalette. « La scène se répétait sept ou neuf fois l'année » (91). Cette information concernant la fréquence n'est pas insignifiante : elle souligne le caractère itératif du rituel, même si en est racontée une occurrence particulière. Le temps de la deuxième semaine n'est peut-être plus, à proprement parler, le temps du



quotidien. Il n'en demeure pas moins lié très étroitement à cette temporalité qui forme en quelque sorte la « base », le fond du récit.

La notion d'« amplification » est riche de sens. Elle s'applique d'abord aux perceptions sonores de l'usine. Ce n'est pas un hasard si la semaine s'ouvre sur ces mots prononcés par le personnage du « sourd » et transcrits en lettres majuscules (sans doute pour exprimer le fort volume de la parole) : « ON EST SOURDS. TOUS SOURDS. TOUS » (77). L'ironie, c'est que ces paroles traversent le bruit *assourdissant* du rituel du Passage : « Le bruit d'ailleurs s'était chargé aussi d'une composante d'ironie, sans que le déferlement en soit en rien étouffé. Oui cela les rendait sourds vraiment, et il n'y avait plus qu'un sourd pour arriver là-dedans à se faire entendre » (79).

Le soulèvement du temps du quotidien passe donc d'abord par l'amplification des bruits de l'ordinaire de l'usine. Le narrateur le dit bien :

Tous bruits qui sont potentiels à l'ordinaire, en échappent souvent, irrégulièrement, dans cette ponctuation incessante du sonore quotidien, déjà qualifié d'intenable malgré leur habitude forcée, mais dans l'ordinaire dispersés, rarement simultanés, et qui se ramassaient là pour déferler dans cette fête jaculatoire. (82)

La fête est extraordinaire, occasionnelle, mais elle ne constitue tout de même qu'une intensification des bruits de l'ordinaire. En isolant le rituel du Passage des autres moments de l'usine, l'écriture ne semble pas vouloir s'échapper du quotidien, mais en proposer une *image sonore* plus forte, plus intense :

Des gerbes et des trillements de coups, un trépignement de tout acier sous la transe de chaque outil. Un seul bruit dont l'unité était cet arbre infiniment douloureux se propageant au long du hall. Arbre de bruits, arbre grandi de la fête des bruits qui au fur et à mesure des Passages avait rejoint ce qui semblait l'inatteignable dans la chose même, leur souffrance, la déplaçant d'autant, un peu plus loin que l'imaginable. Les choses partout marquées de coups, torsions, fêlures, en chaque coin recoin de l'usine qui s'en réveillait chaque lendemain de fête vieillie, plus craquelante, craqueleuse sous sa morve de cambouis, écaillant la couche noirâtre des fumées grasses qui couvraient du sol aux verrières toute surface disponible, si l'on exceptait que tous les cinq ans les murs recevaient à l'été un badigeon neuf. (82-83)

On voit comment l'écriture se concentre sur les itérations – « à mesure des Passages », « tous les cinq ans » –, alors même qu'elle est censée raconter un événement singulier : le Passage de ce vieil homme mort, transporté maintenant dans ses beaux habits de fête (78-79). Sans

cesse le singulier est rapporté à de l'itératif. Il n'y a pas l'ordinaire d'un côté, l'extraordinaire de l'autre. C'est toujours le même territoire esthétique, fait d'étendues plates et de pointes dressées. Seulement, les bruits et les outils de l'usine – dont le fameux transpalette, détourné de son usage commun – composent dans la deuxième semaine une image plus frappante, aux couleurs apparemment moins ternes, plus criardes. Image sonore très belle et très forte, qui montre bien que l'on peut extraire de la beauté du territoire esthétique le moins évident, le moins établi, en l'occurrence le présent de l'usine :

Acier alors démesurément acier, ou acier qui n'était plus qu'à sa seule mesure, puisque ayant rejoint la brûlure de son apparence et, par-delà la blessure que lui avait infligée l'homme fondant, forgeant, taillant, usinant, apparaissait lors préservé dans sa nature brute. Du sein de la virulence enflammée de son bruit, dans le lieu même bâti pour le dompter, le vaincre par tous artifices, l'acier détruisait par la racine toute tentative visant à se l'accaparer, repoussait l'homme alors hypnotisé presque, dépossédé de la possibilité de mettre fin au hurlement, figé, les mains à tenir le feu de l'air contre l'angle nu du métal, oui dans l'impossibilité de rompre avec la cause d'une douleur qu'il était pourtant seul à produire. Le bruit emplissait comme éclairs et orage l'usine, comme de faire de ce lieu le temple offert au culte et à la puissance de l'acier, et du bruit sa mystique. Ou de la crasse, des nuages d'huile et de poussière noire généreusement livrés à l'atmosphère par les jets d'air la figure multiple, torturée, pourtant absente, du dieu. (84)

Dans un paragraphe comme celui-ci, on croit apercevoir des éclats d'immédiatetés usinières, perçus depuis l'affrontement du langage au rapport mutilant des hommes avec leurs mains, rapport lié aux machines et à la matière et que seule l'intensification du quotidien du travail permet de révéler. L'acier symbolise ici ce seul rapport, dans toute sa *brutalité*, au sens de violence (le mot « virulence », dans la citation) comme au sens de nudité (« l'angle nu du métal »), de primitivité – et l'on sait l'importance pour François Bon d'un certain « art brut », de Gaston Chaissac en particulier (voir *l'Enterrement*). Brutalité qui est aussi beauté : l'amplification du quotidien en extorque la part de gouffre et en fixe une image esthétique d'une rare intensité.

La troisième semaine va d'abord prolonger ce mouvement progressif de glissement du quotidien vers une singularité temporelle. Cette fois, le récit raconte un événement qui ne s'est produit qu'une seule fois : une semaine de grève. Même que l'attention narrative va se focaliser sur un événement singulier à l'intérieur de cette semaine particulière : un coup de boule administré par le chef de l'hygiène de l'usine à l'endroit d'un gréviste (106). Peut-on

encore parler alors du quotidien de l'usine? Il me semble que oui, malgré tout. Ce sont les mêmes mœurs et les mêmes violences quotidiennes de l'usine qui se transportent au-dehors, rendues plus visibles encore, peut-être, dans la lumière du plein jour. De la première à la deuxième semaine, et de la deuxième à la troisième semaine, c'est toujours le même processus non linéaire et non cumulatif de singularisation, de « défamiliarisation » du quotidien, comme disaient les formalistes russes (voir Chklovski, 1965). De fois en fois, le temps du quotidien devient de plus en plus singulier. Au bout du compte, ce n'est plus *le quotidien*, mais *du quotidien* – expression renvoyant davantage à une qualité qu'à une quantité de temps. C'est du quotidien, parce que c'est encore la même exploration des mœurs, des gestes, des paroles, des hiérarchies. Simplement, la grève agit comme *révéléteur*, au sens quasi photographique du terme. Elle permet de voir ce qui dans le travail demeure invisible, parce que sans doute trop évident :

Dire que les attitudes n'étaient pas les mêmes, quand ils restaient en habit de ville. Leur manière de se regrouper équipe par équipe. Les cuisiniers, par exemple, qui tenaient table au troquet du coin plat du jour, aidaient même aux sandwiches et aux demis pression. Cuistot en chef au bout de table, entouré de serveuses, il trônait. Que les paroles non plus n'étaient pas les mêmes, se faisaient aussi civiles que les fringues. Une sorte d'interdit sur les mots du travail. Un peu comme lorsqu'à la cantine on en faisait pari, et qui parlait boulot payait sa bouteille. On causait quand même des chefs, comment on leur résistait au quotidien, anecdotes. Il y avait ce gauche de leurs mains libres, à tenir un parapluie roulé, un journal, qui restaient celles du travail. Tenues sur l'avant du corps, du bout des bras. Comme jamais ballantes tout à fait, avec des traces noires encore. Comme de ne pas en avoir l'habitude, de ne rien faire. (117)

Dans les singularités de la grève, c'est bien la révélation du quotidien que l'on cherche, par des correspondances tantôt positives (« comme lorsqu'à la cantine »), tantôt négatives (« comme de ne pas en avoir l'habitude »). Là où, dans la deuxième semaine, la révélation passait par une amplification des bruits du travail, elle passe, dans la troisième semaine, par une suspension de ces mêmes bruits. Il est frappant de voir apparaître une scène exactement inverse au vacarme de la semaine précédente, au moment où les grévistes réinvestissent l'usine désertée :

Puis dire l'usine alors vide vraiment, aucun bruit. L'air plus clair, les poussières retombées, respirable presque. Comment lui passait devant sa machine, éteinte, close, silencieuse. Ne franchissant pas la bande jaune pour aller ouvrir et vérifier sa caisse à clous, dont il tenait dans sa poche la clé. Sauf une fois, mais pas seul, avec

un pote, pour y chercher le cruciforme dont il avait besoin pour une bricole, chez lui, puisque là qu'on avait le temps il en profitait pour. Le poids muet et la tranquillité de l'immobile quand ils faisaient le grand tour des halls pour y rejoindre le coin des distributeurs remplis deux fois le jour des sandwiches jambon fromage. (120)

Le vacarme et le silence sont simplement deux types d'intensités sonores différents. Ils se rejoignent dans leurs potentialités de révélation, d'ouverture du quotidien sur une vérité jamais expliquée, mais montrée, imagée : gerbes d'éclats ou poids muet de l'usine.

#### L'EXTRÉMITÉ ET L'APRÈS

En somme, il s'agit toujours du même temps, d'abord nappé, puis soulevé en plis d'intensité. La grève prépare la plus haute pointe d'intensité du temps quotidien, présentée dans le premier segment de la quatrième semaine. Mais la scène de l'accident – que j'ai seulement évoqué en début d'analyse – pointait déjà dans cette direction. Je parle de moments précis et extrêmes où l'écriture de Bon, tendue vers une intensité expressive démesurée, atteint à une forme d'expressionnisme. La scène de l'accident de la première semaine s'ouvre sur un cri :

Le cri. D'où, plus loin, de l'autre côté de l'allée. Derrière, contre le mur, là-bas. Le tour, oui, le tour. Tous déjà avaient arrêté leurs mains. Le regard comme celui de tous qui ne portait plus que sur ce même point, déjà savait, voyait. Pas même d'interrogation. Un cri encore, plus long, feulant. Un cri ne trompe pas, malgré l'ivresse ici des bruits, de tous leurs cris. Feulant comme. (29)

On pense bien sûr au *Cri* d'Edvard Munch. Le lien de l'expressionnisme au quotidien ne paraît peut-être pas évident. Et pourtant, l'accident et l'angoisse aiguë qu'il provoque, loin de constituer des décrochages esthétiques, ne font qu'intensifier à l'extrême le rapport ordinaire de l'homme aux machines. De ce point de vue, le cri serait simplement la forme que prendrait la catastrophe quotidienne de l'usine si elle venait à s'exprimer.

J'ai suggéré déjà que ce cri ne fût qu'un pli dans la nappe du quotidien. Aussitôt après l'accident, le nappage de l'ordinaire reprend ses droits pour atténuer l'intensité. Ce ne sera plus le cas dans la quatrième et dernière semaine. Cette fois, la cassure est irréversible. Le premier segment fixe le vertige du personnage (« il » ou « lui », mais les pronoms sont

souvent élidés) dans son mouvement à travers les allées et les espaces de l'usine. Le personnage a des étourdissements, il essaie de regagner son poste de travail. C'est un mouvement, une mécanique : « Franchit la porte de plastique et rentra dans le hall » (137); « Viser au loin l'extrémité du hall, jusque là-bas la croisée où il bifurquerait, rejoindrait son coin, sa machine, s'asseoir » (139). Cependant le mouvement n'est pas purement horizontal; il a des « renverses » (138) et des rotations (141), des spirales (143). Cinétique expressionniste (son nom crié devient d'ailleurs « [u]n cri presque » – 139), telle que Deleuze la précise dans *l'Image-mouvement* :

L'expressionnisme peut se réclamer d'un cinétique pur, c'est un mouvement violent qui ne respecte ni le contour organique ni les déterminations mécaniques de l'horizontale et de la verticale; son parcours est celui d'une ligne perpétuellement brisée, où chaque changement de direction marque à la fois la force d'un obstacle et la puissance d'une nouvelle impulsion, bref, la subordination de l'extensif à l'intensité. (76)

Cette description s'applique point à point à la séquence de vertige de *Sortie d'usine*. Le personnage se déplace le long d'une ligne brisée par les obstacles qu'il rencontre. Il tente de fixer son regard sur des objets-repères et repart chaque fois d'une nouvelle impulsion : « Alors reprendre confiance, recouvrer la décision du pas, un pied, puis l'autre » (146). Pendant la traversée, viennent les images-souvenirs des accidents passés : un pont qui s'écroule (141-142), une ancienne blessure (148-150). Les intensités du souvenir commandent les transitions d'un détail agrandi de l'usine à un autre. Jusqu'à cette intensité maximale de la peur au bout du parcours qui provoque le choc, la cassure finale : « Il sut que sa peur s'était réfugiée là : que là face à lui si proche, mais étrangère, était sa peur, ce trou central dans le cercle ébloui du blanc. Sa peur hors de lui. Alors il cogna » (152).

À l'extrême pointe de son intensité, le temps du quotidien se défait, se sépare. On est passé dans une autre temporalité, que j'appellerai simplement le « temps de l'après ».

Et le silence était vaste et lent.

Puis ce redevint plus vif. Mais l'étrangeté ou la distance de tout lui était définitivement acquise. Plus rien ne l'atteignait qu'il voyait pourtant si proche. Cela se déroulait. Simplement. (152)

Dans l'absence à lui-même, à sa peur même (« [l]a peur enlevée, loin, ailleurs » – 152), le personnage dit sa séparation du présent immédiat, « pourtant si proche », de l'usine. Mais

c'est la fiction elle-même qui, par le biais de l'une de ses figures, dit sa propre absence au monde. La langue a *dit* le temps du quotidien, mais elle n'a pu le faire que rétrospectivement, et au moyen de la fiction : elle a dit dans l'écart. Le récit intercalé à la suite (154s.) – récit que l'on devine onirique – ne raconte rien d'autre que cet écart même, cette distance, ici absolutisée dans l'idée de la mort, alors que le narrateur tourne autour d'un tombeau, s'en approche, s'y frotte, sans arriver pourtant à le rejoindre vraiment ni à y pénétrer. Le tombeau est lié de près à l'usine, puisqu'il est un *produit* de la main de l'homme. Cependant, ce produit demeure séparé de son utilité :

Aucun mystère, mais c'est vainement que j'essaye de comprendre. Pourquoi cela, si matériel et si simple – dalles, clairière, trou –, s'est isolé de toute trace de son travail et de son rôle, pourquoi cela m'entoure et m'oblige, me lie. Ne s'est manifestement constitué que pour moi, mais sans m'attendre pour autant, puisque, venu, je ne puis rien, ni faire ni fuir, ni transformer ni comprendre. (155)

Il faut revenir ici à Heidegger et à sa distinction entre création et production :

La création reste toujours un usage de la terre lors de la constitution de la vérité dans la stature. En revanche, la fabrication du produit n'est jamais immédiatement la réalisation de l'avènement de la vérité. Quand un produit est fini, il est une matière informée prête à l'utilisation. L'être-fini du produit signifie que celui-ci est, pour ainsi dire, abandonné, par-delà lui-même, à son utilité. ([1949] 1962 : 72)

Le récit du tombeau me semble symboliser ce rapport de la création à la terre et au produit. Le sol, l'humidité, la pierre viennent à l'écriture tout en se réservant, en se retirant. La fiction n'abandonne précisément pas le produit à son utilité; elle l'en dégage, l'en sépare par le biais de son questionnement ouvrant, éclaircissant (le mot « clairière » ne tombe pas là par hasard). Le questionnement prend ici la forme d'une recherche concrète, tactile. La stratégie d'approche est ainsi figurée, incarnée : « Corps certain, puisque ici je questionne, efficacement je cherche approchant, m'éloignant, tournant, scrutant de la fente à la forêt cette étendue lisse plantée en son centre de cette plaque au ras du sol, couvrant un vide » (155). Reste que cette figuration renvoie *in fine* à une abstraction sous-jacente : le rapport de la langue au monde. En voulant produire ou rendre visibles les machines et les produits de l'usine, la langue les a arrachés à leur « être-produit », à leur utilité. Elle a ouvert une brèche, une béance irréductible entre la langue et le monde. Isolée du monde, la langue de *Sortie d'usine* cherche la présence depuis l'absence même, en territoire de fiction. Elle cherche dans l'écart.

Le tout dernier segment textuel du livre, en prolongeant le temps de l'absence, approfondit le questionnement et circonscrit un territoire esthétique de plus en plus précis. Le narrateur (devenu « je » *via* la bascule du rêve) revient rôder autour de l'usine longtemps après son départ. Il est moins que jamais différencié de l'auteur : il a écrit *Sortie d'usine*. En passant par l'arrière des bâtiments, il redécouvre un portail, une entrée : « Une entrée que j'avais tout simplement oubliée. Ne l'avais fait intervenir dans aucun récit où elle aurait pourtant logiquement trouvé place et même levé quelques ambiguïtés de détail, c'est par ici que partaient toutes les expéditions » (160). S'ouvre ainsi une nouvelle perspective sur l'usine, dont l'écriture esquisse rapidement les géométries, les silhouettes et les circulations. « Cela qui jamais ne m'avait été ainsi visible lorsque j'y travaillais encore. Ne m'était visible que parce que je m'en étais bien sorti, plus que dehors » (161). Comme si la visibilité même de l'usine nécessitait paradoxalement l'absence du sujet. Comme si l'écriture était prise dans une « double contrainte » (*double bind*), entre présence et absence.

Le dispositif rétrospectif de *Sortie d'usine* peut rappeler la structure macroscopique de la *Recherche du temps perdu*, la « cour cimentée » de l'usine (160) remplaçant la cour de l'hôtel des Guermantes du *Temps retrouvé*. Cela dit, chez Proust, la révélation tient à la superposition du passé et du présent, alors que chez Bon elle demeure contenue dans la seule catégorie du présent. C'est là, entre présence et absence, que réside le questionnement, l'incertitude, la recherche. L'écart est symbolisé par la distance spatiale, métrique même (« trente mètres »), qui sépare le narrateur de son ancien poste de travail :

Se fondre avec là-bas mon absence. Je ne disposais d'aucun pouvoir pour à distance commander et diriger ces silhouettes que j'y apercevais, pas plus que je n'en avais disposé sur aucune de ces figures que les récits avaient fait tendre vers mon ancienne place. Comme là-bas une trace chaude encore, palpable et presque vivante, et receleuse d'une vérité dont je savais le caractère définitif. Qui, ne disant que cela, disait au moins cela : que telle était la vérité recherchée. Mais dont je restais désespérément isolé. (163)

Le mot « vérité » désigne ici, comme chez Heidegger, une ouverture, un questionnement ouvert. Questionnement d'une présence concrète et vivante qui ne se laisse pas toucher directement. Que l'on imagine seulement se rapprocher de cette présence, la rejoindre presque, « dans cette infinie proximité de la place ancienne, la distance se serait déployée sans doute vers le passé inaccessible et m'aurait prouvé la réalité banale de mon absence » (163). Loin

d'être un temps à retrouver, le passé ne symbolise que la distance, que la difficulté à recouvrer le présent immédiat.

Deux temps donc, le temps du quotidien et le temps de l'absence, inconciliables dans leur intégralité. La dernière scène du roman produit pourtant la conjonction des deux temps. Le narrateur, surpris par la débauche de l'usine, marche à contresens, à contretemps des travailleurs. L'effet tient du *saisissement*, au sens le plus fort du terme :

Mais cette aventure alors, maintenant que je descendais la petite rue pour rejoindre mon auto : la débauche. Pris sans recours dans le flot contraire des gars. Le temps avait filé plus vite que je ne l'avais pensé. Les autres ateliers sortaient plus tôt que ceux du hall. Et puis ils avaient dû enfin obtenir leur horaire à la carte. Rien n'était déjà plus tout à fait comme de mon temps. Impuissant dans ma marche à ne pas les rencontrer, les croiser un par un face à face, dans ce contresens que j'incarnais.

Eux que tous je reconnus. Et eux me reconnaissaient pareillement, certains me saluèrent. Ne dus de pouvoir éviter toute conversation qu'à cet instant dont ils avaient besoin pour me remettre, me resituer, non pas exactement sans doute, mais au moins comme gueule connue. Cette chance toutefois de ne pas tomber sur les anciens copains. Mais ce poids sur moi soudain des visages, des fatigues. Engoncés tous dans ce qui m'apparaissait un vieillissement hors de la mesure, exagéré. Et l'air benaise qu'ils avaient avec ça. Joie tranquille. La débauche les soulageait de leur usure. C'est le meilleur moment de la journée, moi-même l'avais autrefois assez souvent répété. (166-167)

L'image est très forte, d'une marée de visages usés, vieilliss (qui rappelle, pour le coup, le bal des têtes du *Temps retrouvé*), qui fondent sur le sujet à son corps défendant. C'est la nappe même de quotidien qui submerge et traverse la singularité contraire et absente, la langue pour tout dire, puisque ce « je », ce « soi » n'est autre que celui qui pousse la langue à contresens du monde, malgré le monde, quitte à dire dans cette friction qui abîme la syntaxe : « Moi aussi avais accepté la fatigue, les jambes lourdes des huit heures à piétiner sur place, le visage abîmé ne pas tolérer le bouffissement du sien les cernes mais » (167). Ce « mais » interrompu peut apparaître comme une sorte de mise en *abyme* du roman : en lui s'engouffre l'ensemble de l'effort de langue de *Sortie d'usine*, qui n'est autre qu'une opposition au nivellement et au vieillissement quotidiens de l'usine, par la révélation des abîmes qui couvent sous les signes les plus ordinaires du monde présent.

Roman d'une langue séparée, disjointe du travail et du présent usiniers, *Sortie d'usine* n'est que variations et explorations *autour* des immédiatetés de la présence, comme le narra-



teur circulant en rêve autour de son propre tombeau. Le cheminement vers la langue isole l'usine, les mains et les outils de leur fonction de production, de leur utilité. C'est cette séparation, cet isolement qui font de *Sortie d'usine* une fiction, une machine autonome de langue. La structure rétrospective du roman nous enseigne que le seul temps ici *présent* est le temps de l'absence, le temps de la fiction. Le temps du quotidien, qui forme pourtant l'horizon d'un présent véritable, est à l'inverse absent : il est recréé, suscité seulement, soulevé parfois par la phrase, mais jamais immédiatement présent. Le monde présent s'absente, et la langue présente l'écart même qui sépare singularité et quotidienneté, absence et présence, langue et monde. Voilà ce que veut dire « fiction », ici : non pas imaginaire, mais usage de la langue en l'absence du monde.

Malgré tout, *Sortie d'usine* aura délimité un territoire esthétique précis. Livre après livre, l'écriture de Bon exploitera le même filon, en variant ses approches. Si le présent apparaît comme un obstacle dès le premier livre, c'est bien qu'il y a là un problème à creuser. Et la possibilité de faire jaillir, de ce creusement même, des formes neuves de récit.

## CHAPITRE 2

### *TEMPS MACHINE. À REÇULONS DANS LA LANGUE*

En observant les reprises, de loin en loin, du thème de l'usine, on voudrait prélever une sorte de « carotte géologique » de l'œuvre en progression, pratiquer une coupe de temps dans la durée du parcours artistique et du processus inventif. Il me semble que se joue-là, dans cette confrontation de la langue à la main et à la machine induite par le thème de l'usine, un enjeu fondamental du travail de François Bon, l'écriture usinière devenant prétexte à une mise en abyme profonde de la langue, laquelle se trouve renvoyée à sa dimension productive, *poétique* et créative élémentaire.

Confronté pour la première fois au problème du présent, Bon a d'abord adopté, dans *Sortie d'usine*, une approche, disons, *progressive*, en multipliant les techniques modernes de narration (multiplication des points de vue, des énonciateurs, etc.). Paradoxalement, il semble qu'il n'ait fait là que renforcer l'isolement de la langue, devenue pour l'occasion une sorte de machine de fiction *extérieure* à l'usine (d'où le mot « sortie » du titre). Comme si, à trop courir, on se retrouvait seul en avant...

Une décennie de travail artistique sépare *Sortie d'usine* de la reprise suivante du thème usinier, dans *Temps machine* (1993). Entre-temps, il y a eu *Limite* (où le thème de l'usine repasse, sans toutefois s'arrêter au centre du livre), *le Crime de Buzon*, *Décor ciment* et *Calvaire des chiens*, peut-être *Un fait divers* (il paraît la même année que *Temps machine*). Il n'est pas temps encore d'analyser ces livres en profondeur. C'est là aussi l'intérêt d'isoler des corpus autour d'un même thème : cela permet de rapprocher des textes que plusieurs années séparent, de poser leurs rapports et d'observer la marche de l'écriture à l'intérieur d'une sorte de temps arrêté.

De *Sortie d'usine* à *Temps machine*, il semble que le mouvement de la prose s'inverse. On ne travaille plus en progression, mais en régression. Au lieu de porter la langue en avant, en reprenant et en développant les techniques modernes et progressistes du roman (celles de

Proust et de Faulkner, par exemple), on la renvoie en arrière, en revenant à des usages anciens et poétiques du dire.

#### UN VOYAGE DANS LE TEMPS

Le livre se présente d'emblée comme un retour, une régression. À ma connaissance, personne n'a encore remarqué que l'intitulé est un calque presque parfait du titre original du classique de Herbert George Wells ([1895] 2009), *The Time Machine. Temps machine*, c'est l'histoire d'un voyage dans le temps :

Comme si une fascination non résignée avait obligé, mais à *reculons*, en se faisant à soi-même violence, de revisiter le monde défait et cassé des usines. Cela traversé autrefois la tête trop raide pour s'en dégager par une vue générale : obligeant à procéder par ces éclats arrachés, ces visages qui restent, et la mémoire plus précise des machines. Laissant travailler l'immense réserve plastique d'images, Moscou, Bombay ou Vitry-sur-Seine, à seule force d'éléments récurrents, abrasifs, pour retrouver la part qui nous revient d'une épopée désormais close. (4<sup>e</sup> de couverture; je souligne)

L'expression « à reculons » dit à la fois le retour et la violence à soi faite pour y consentir. Quant à l'idée de « revisiter » le monde des usines, ce ne peut être qu'une allusion à *Sortie d'usine*. Mais l'épopée est dite « close » désormais. Là où *Sortie d'usine* s'écrivait sur un écart temporel réduit et ouvert – temps incertain, une année, deux années, séparant la *démission* de la *rédaction*, deux processus inclus dans la trame narrative du roman –, *Temps machine* traite d'une matière-temps finie, fermée. Doit-on conclure, pour autant, que le temps de *Sortie d'usine* est le présent alors que celui de *Temps machine* est le passé? On comprend que Dominique Viart (1999) ait rédigé un long article sur *Temps machine* pour le numéro spécial « François Bon » de la revue *Scherzo*; de tous les livres de Bon, *Temps machine* est sans doute celui qui laisse le plus de prise à la catégorie de la mémoire.

Bien sûr, *Temps machine* désigne l'époque des grandes industries du moteur et de la mécanique, qui appartient au passé. Mais la seule présence, partout insistante dans le texte, de la « clôture » de ce « temps machine », révèle une attention particulière au présent. Ce n'est pas le passé en soi qui intéresse l'écriture, mais la *rupture*, laquelle relève du présent et incite à faire retour sur le temps clos. Aussi ce « retour » me semble-t-il relever davantage de la

désignation ou de la nomination elles-mêmes, bien davantage que d'un temps historique extérieur à l'écriture. Autrement dit, le voyage dans le temps m'apparaît avant tout comme une marche arrière dans la langue, vers des fonctions du dire « antérieures » à la progressivité de la fiction et du roman, formes techniquement élaborées, « évoluées » si l'on veut. Ainsi considéré, ce voyage n'a rien de nostalgique. Et la seule mémoire ici présente, c'est la mémoire de la langue, qui se recreuse et s'abîme jusqu'à rejoindre sa propre poésie, sa mécanique interne. C'est l'absence même logée au fond de la langue qui est ici questionnée, comme un passage obligé – passage qui n'est peut-être rien d'autre que la mort dans la langue – pour une écriture en quête de présence.

#### LA DICTION DU MONDE

*Temps machine* est en fait un recueil de six textes dont l'organisation d'ensemble n'est pas du tout arbitraire. Dans l'ordre, on a : « Fantômes », « Machines », « Détail », « Maison Bon », « Retour Usine » et « Aux Morts ». La seule lecture des titres laisse deviner une certaine cohérence poétique : les fantômes et les morts s'aboutent, le retour à l'usine succède au détour par la maison, et la fin est un envoi. En fait, *Temps machine* – ainsi peut-être que *Mécanique* – me semble rassembler quelques-uns des morceaux de prose les plus poétiques donnés jusqu'à maintenant par François Bon. Les différents textes ou chapitres se présentent non seulement comme des récits, mais aussi comme des chants – des chants de deuil, pénétrés par l'absence et la poésie d'un temps clos. Dans le chapitre intitulé « Retour Usine », où est décrite la fabrication d'un alternateur embarqué, on peut lire : « Le grand poème lyrique qu'était tout ceci, poème en acte et son équivalent de création d'images. Le jamais vu de ce qu'ici l'homme au quotidien accomplissait en promenant dans les allées anneau à l'oreille et bouteille pansue de limonade au citron » (78). Le surgissement du mot « quotidien » dans la phrase suggère que se continue, dans *Temps machine*, l'exploration de la surface des mœurs commencée dans *Sortie d'usine*. Certes, le récit procède d'un retour. Mais s'agit-il bien d'un retour *dans le passé*? N'assiste-t-on pas plutôt à un retour *dans le présent*? Cela est envisageable, puisque le passé a été présent avant d'être passé. Il me semble que l'attention au quotidien et à l'ordinaire de l'usine tend à confirmer que le « temps machine » est d'abord envisagé comme présent, comme surface immédiate. Le simple *faire*

de l'usine et du garage (le mot « mœurs », comme le mot « matière », se rattache au sanscrit *mâ*, qui veut dire « mesurer », « faire » – le Littré) se trouve ici validé comme matériau poétique fort et légitime (« poème en acte », « grand poème lyrique »), en dehors de tout concept de temps abstrait ou transcendant.

Je propose d'introduire ici une théorie poétique susceptible de nous aider à avancer dans les livres *Temps machine* et *Mécanique*. Il s'agit de la théorie allemande de la *Dichtung*. De Johann Gottfried Herder ([1772] 1992) à Käte Hamburger (1973), on note la même ambivalence du concept de *Dichtung*, qui peut désigner aussi bien la teneur poétique des choses elles-mêmes que la poésie comme art du « montrer »<sup>9</sup>. À certains endroits de son essai sur la littérature romantique intitulé *la Parole muette*, Rancière semble se référer implicitement à la théorie de la *Dichtung*, par exemple quand il distingue la poéticité du monde et son interprétation littéraire :

D'un côté, la poésie n'est qu'une manifestation particulière de la poéticité d'un monde, c'est-à-dire de la manière dont une vérité se donne à une conscience collective sous forme d'œuvres et d'institutions. De l'autre, elle est un organon privilégié pour l'intelligence de cette vérité. Elle est un morceau de poème du monde et une herméneutique de sa poéticité. (1998 : 40)

La poésie est l'art d'extraire la poéticité cachée au fond des choses; elle est à la fois l'objet et l'outil (le truchement langagier) qui permet de s'en saisir. Ainsi *Temps machine* se présente-t-il comme une descente dans la poéticité de la machine, comme un effort pour rendre visible et lisible quelques éclats de ce qui est appelé, dans l'extrait cité plus haut, le « jamais vu ».

Ce régime du dire en amont de la fiction, nous l'appellerons simplement « diction ». Gérard Genette (1991) fait un usage pauvre du mot « diction », qui devient chez lui simple synonyme de « non-fiction ». Je propose pour ma part d'employer le mot comme traduction approximative de *Dichtung*. La diction, c'est la langue elle-même employée selon ses usages les plus poétiques et les plus anciens. L'atteindre demande une régression, un retour. Combien de penseurs, romantiques en particulier, ont répété que la poésie était plus ancienne que la prose? Il faut relire Herder ([1772] 1992 : 77) par exemple, ou encore Hegel :

<sup>9</sup> Selon Heidegger, la signification originelle du mot, contenue dans le double étymon « tithōn-dicere », est la suivante : « montrer, rendre quelque chose visible, manifeste; non en un sens général, mais sur la voie d'un montrer particulier » ([1980] 1988 : 40).

La *poésie* est plus ancienne que la parole prosaïque développée avec art. Elle est la représentation originelle du vrai, un savoir qui ne sépare pas encore l'universel de son existence vivante dans le détail singulier, qui n'oppose pas encore pour les remettre en rapport ratiocinant la loi et le phénomène, la fin et le moyen, mais ne saisit l'un que dans et par l'autre. ([1835] 1997 : 222)

On retrouve la même idée chez Walter Benjamin, lorsqu'il parle des « *Régressions de la poésie* de Carl Gustav Jochmann » et qu'il cite en appui une belle phrase de Vico : « C'est pourquoi la poésie est la langue naturelle du monde ancien, tandis que la prose, mieux adaptée à la réflexion rationnelle, n'apparaît que bien plus tard. "Les premiers langages se sont formés avec le chant." » ([1940] 2000 : 406). En regard du poétique, le prosaïque et le fictionnel sont plus complexes, plus « progressifs », voire plus artificiels. Ils s'inscrivent en tout cas dans une secondéité, ils représentent une forme d'« évolution » du langage (ce qui n'indique évidemment aucune hiérarchie de quelque ordre que ce soit). C'est ce que confirme Rancière quand il articule « le réalisme qui nous montre les traces poétiques inscrites à même la réalité et l'artificialisme qui monte des machines de compréhension complexes » (2000 : 60). Les termes de « réalisme » et d'« artificialisme » ne doivent pas être envisagés avec trop de rigidité. Ils désignent simplement ce rapport articulé et contradictoire entre la « diction » – la langue de la poéticité des choses – et la « fiction » – les usages élaborés, « construits » du langage. Il me semble que cette opposition fiction/diction, reposée sur de nouvelles bases poétiques (non genettiennes), aide à mieux saisir certains virages dans le parcours d'écriture de Bon. Elle permet en tout cas de réinterpréter différemment certains propos de l'auteur; ceux-ci par exemple, recueillis par Jean-Claude Lebrun pour *l'Humanité* :

Ce qui est sûr, c'est qu'à l'époque j'arrivais à écrire sous la forme roman. Pour *Le crime de Buzon* j'avais des photos de Depardon, des portraits, et dans le rapport avec un regard venaient des paroles qui me permettaient d'accrocher quelque chose du monde devant moi. J'ai continué jusqu'à ce que je me trouve vraiment en panne, il y a quelques années. Il m'a alors semblé que j'étais coupé de quelque chose de vivant. Et cela s'est seulement rétabli à partir du moment où j'ai régressé, je veux dire où l'écriture a retrouvé une fonction première, originelle, qui est la profération, la diction. (Bon et Lebrun, 1998 : s.p.)

On a souvent interprété cette rupture dans le parcours de Bon comme une transition du « roman » au « récit » ou de la « fiction » à la « non-fiction ». Je propose d'écarter au moins temporairement ces oppositions pour focaliser le regard critique sur les *usages du langage*, selon une perspective résolument « pragmatique » (c'est-à-dire qui relève du *faire littéraire*),

ainsi que nous y invitent les théories de la *Dichtung* et les propos de l'auteur. Revenir à la profération (qui est une forme de chant poétique) ou à la diction, ce ne serait pas nécessairement faire de la non-fiction, mais user du langage dans sa concrétude et son ancienneté.

#### SIX CHANTS DE LA REMEMBRANCE

##### 1. « *Fantômes* »

Fantôme que la construction du train de soudure au centre du hall : non pas une machine mais leur suite organisée dans l'armature d'acier traînant les carcasses à assembler d'automobiles, cela se fabrique comme on fait d'un bateau sur cale et prenait parfois deux ans, sur six mètres de haut et trente mètres de long, des hommes le grouillement des métiers : tuyauteurs, câbleurs, chaudronniers, ajusteurs et peintres tandis que les contremaîtres en blouse grise sur leurs épaules de perroquets arpentaient les allées sans s'y mêler. (9)

Le mot « fantôme » vient de « phantasie », d'un terme grec se traduisant par « action de se montrer », « apparition » (le Littré). Le dire de *Temps machine* se pose d'emblée comme « diction » au sens heideggerien du terme, comme parler montrant, imageant. Le fantôme relevant cependant du royaume de l'invisible, le mot condense l'idée d'une réapparition du disparu, d'une visibilité du « jamais vu ». À lui seul, le mot « fantôme » pose le dire dans sa fonction originelle, qui est de faire voir. Le latin « dicere » viendrait lui-même d'un terme grec signifiant « montrer » (le Littré). La construction du train de soudure, la suite organisée des machines, le grouillement des hommes : ce sont des fantômes, des absences que le dire a pour fonction de rendre à la présence, le temps de l'énonciation.

Témoignage que dès le premier matin sur les six heures cela sembla d'une horde hurlante, ils se précipitaient en criant dans les couloirs, les portes repoussées violemment contre les murs claquaient et aussitôt ils renversaient les lits, on était dans des chambres par quatre (sommiers de fer pas plus larges que le corps avec des couvertures brunes et une armoire chacun) remplissant le long bâtiment de quatre étages : eux une poignée mais hurlant et courant, meute, on était debout déjà dans le couloir alignés dos au mur, habillés vite et tandis qu'ils continuaient de hurler on acceptait de se dépouiller de ceinture et lacets, de boucler d'une ficelle la blouse grise *zagrise*, si l'un d'entre les alignés était pris à parler ou rire (d'abord certains avaient ri comme à un jeu tout neuf) c'étaient des pompes ou autres beautés physiques, priant à genoux le soleil ils disaient sous le déversement d'injures, s'ils n'étaient que dix c'est qu'il n'est pas donné à n'importe qui d'imposer à un autre tel

abaissement (pour eux quelle belle préparation aux métiers d'usine pensions-nous dès lors), au bout des deux mois nous aussi aurions repéré lesquels des quatre-vingt-dix nôtres sauraient vêtir cette peau-là comme de s'y être de dix-huit ans préparés. (9-10)

Le lien d'un paragraphe à l'autre peut paraître obscur si l'on s'en tient aux contenus de récit : on passe sans transition de l'usine à l'école d'ingénieur, de la construction d'un train de soudure à une séance de bizutage commençante. L'organisation, ici, n'est pas diégétique, mais poétique : c'est uniquement la progression, ou plutôt la régression dans la langue, qui guide la conduite du récit. « Témoignage » introduit dans le dire l'idée de vérité, définie par Heidegger comme ouverture de l'étant, du présent. Le témoignage dit : j'atteste que cela que je dis est vrai. C'est le dire et non le dit (non « ce qui est dit ») qui est vérité, en raison de ce qu'il tire à lui, d'une manière performative, à savoir une présence depuis le fond de l'absence. L'alternance fantôme/témoignage, qui se prolongera dans la suite du récit, semble parfaitement permutable. On pourrait résumer la fonction de langage ainsi posée dès le début de *Temps machine* à cet axiome de style volontairement heideggerien : le dire vrai présente l'absence.

Et non pas fiction que dans ce que nous appelions laboratoire, au bout des allées poussiéreuses après le hall de câblage nous travaillions à ces machines dont l'appellation le premier jour ne m'évoquait rien et qui prennent ensuite le volume entier du crâne : machine à souder par faisceau d'électrons d'abord une odeur, ces allées et leur crasse, le bruit des meules et le métal brûlé, les robots qu'on essayait ne marchaient pas encore vraiment comme il faut mais c'était curieux déjà dans la pièce noire ce bras tordu bougeant à trois mètres son électrode mobile tandis que le clavier et l'écran affichaient des suites opaques de nombres et codes que nous apprenions à manier. (11-12)

Que dire maintenant de ce nouvel anaphorique, « Et non pas fiction que »? C'est comme une manière de proclamer : cette langue n'est pas séparée de ce qu'elle représente, elle n'est pas isolée fictionnellement des machines et des produits. Elle parle la langue même des choses. D'un paragraphe de *Temps machine* à l'autre – ainsi que d'un texte à l'autre du recueil –, on ne retrouve plus l'organisation romanesque et fictionnelle qui guide les récits techniquement perfectionnés de la modernité littéraire. La matière du récit se dispose au gré d'une sorte de flux mental, un écoulement de mots et d'images. Chaque « idée », chaque vision semble projetée immédiatement comme au-devant de la phrase, au lieu d'être réservée pour servir à la fabrication fictionnelle. Le mot « présent » vient du latin *prae*, qui signifie « avant ».



Présenter l'absence, c'est en projeter l'apparition, fantomatique et mentale, sur la page, sans délai. Pour élaborer, pour « fictionner » si l'on veut, il faut au contraire retenir, abstraire, conserver et accumuler. Mais le « dire vrai » tolère un état plus primitif de la langue, celui-là même dont parle Herder dans son *Traité de l'origine du langage* :

Les anciens inventeurs voulaient dire tout à la fois, non seulement ce qui avait été fait, mais qui l'avait fait, quand, comment et où cela était arrivé? Ils mirent dans le nom aussitôt l'état : dans chaque personne du verbe aussitôt le genre : ils distinguèrent aussitôt par des préformatifs et des afformatifs : par des affixes et des suffixes : verbe et adverbe, verbe et nom et tout coula d'un seul flux. Plus on avançait, plus on fit de distinctions et de dénombrements : des aspirations, on tira les articles; des finales, les personnes; des initiales, les modes et les adverbes : les parties du discours se détachèrent les unes des autres : la grammaire peu à peu se constituait. ([1772] 1992 : 103)

Véritable travail de « remembrance », *Temps machine* relie les membres détachés du verbe moderne à l'intérieur d'une diction mémorielle – mais d'une mémoire comprise comme activité présente, comme processus de « rassemblement ». Les paragraphes du chant « Fantômes », coulés d'une seule phrase souvent, disent d'un coup le quand, le comment, le où et même le combien : « Et témoignage que dix ans après exactement » (18); « Fantôme que les deux cents mannequins visièrè baissée » (19); « Non pas fiction que ce mois d'octobre à nouveau dans les écoles » (21). La grammaire du français moderne demeure évidemment complexe, élaborée. Mais Bon travaille, depuis cette complexité même, en régression, par fusion et coulage des éléments que la raison et le progrès ont séparés. Qui donc a dit qu'écrire, c'était tordre le cou de la langue? On peut trouver parfois les phrases de Bon « mal construites », particulièrement dans un livre comme *Temps machine*. Mais c'est parce qu'elles travaillent depuis un temps – un « temps poétique » – antérieur aux divisions et aux ratiocinations qui nous sont devenues habituelles. Cela vaut aussi, à plus grande échelle, pour le récit : nulle intelligence causale ou rationnelle ne vient organiser la matière narrative. Autrement, on aurait par exemple d'abord parlé de l'école d'ingénieur, ensuite de l'usine. Au lieu de cela, tout vient en même temps et se dispute le devant de la page. Les contenus de récit se bousculent dans l'alternance irrationnelle des apparitions mentales fantomatiques.

La narratologie nous a appris à déceler les correspondances syntagmatiques qui relient plus ou moins secrètement la phrase au récit. Dans l'analyse – plus sommaire, cette fois – que l'on proposera des cinq chants suivants, on se rendra attentif à la fois à la grammaire de la

phrase et à la « grammaire du récit ». Il me semble en effet que c'est la même grammaire qui est observable à l'échelle phrastique et à l'échelle narrative.

*Temps machine* est le seul livre de Bon qui prenne un peu la forme du recueil. Dans l'entretien qu'il a accordé à Dominique Viart pour la *Revue des sciences humaines*, l'auteur situe d'abord le livre dans la perspective de *Sortie d'usine* (« dix ans après ») pour en expliquer ensuite la genèse :

Et puis, dix ans après, pour *Temps machine*, justement l'impression que j'aurais suffisamment avancé, dans le rapport à la phrase, pour recourir à moins d'artifice, et au contraire fixer des images dont je m'apercevais déjà de la difficulté que j'avais à les convoquer, combien cela déjà s'effaçait, visages, lieux, noms. Donc par exemple des pages sur cette usine de retraitement de tabac, près du Mans, où j'avais nettoyé l'intérieur d'une citerne, puis celui d'une chaudière, au marteau-piqueur, avant de tomber malade. Et quelques images de ces séjours à Moscou ou Bombay ou Prague. En fait, je n'avais pas prévu faire un bouquin, j'ai utilisé les demandes conjointes de revues, et c'est des textes chaque fois écrits très vite, en une nuit ou deux. Par exemple, il y a ces pages sur mon grand-père, que je n'ai même pas relues, tout simplement parce que je ne pouvais pas : j'ai proposé les cinq textes à Verdier, en disant qu'il y en avait un sixième qui n'était pas fini, ce qui était faux puisqu'il n'existait pas du tout. (Bon et Viart, 2001 : 61)

« Recourir à moins d'artifice » : cette expression vaut d'être soulignée, qui confirme ce que l'on a dit déjà de l'abandon des machines artificialistes de la fiction moderne. Mais ce qui me retient encore davantage dans cette citation, c'est l'idée du livre (du « bouquin »), qui s'est formée dans l'après-coup des commandes de revues, sauf dans le cas du sixième et dernier texte, écrit expressément pour l'ensemble. Je vois là, dans l'idée du livre, le même horizon de la remembrance que l'on a pu observer à l'échelle de la phrase : le recueil est un « remembrement », un rassemblement du disjoint, du séparé. On peut postuler une certaine unité du livre, même si cette unité n'a pas été pensée préalablement, mais est plutôt apparue rétrospectivement. Dans son *Exercice de la littérature*, Bon cite Proust qui parle, à plus grande échelle, de l'idée de l'œuvre comme d'une « unité rétrospective, non factice » (2008b : 30). C'est aussi ce qui fait la force de *Temps machine*, peut-être, que d'avoir été écrit presque entièrement *avant* d'avoir été pensé comme livre. Du livre au récit, du récit à la phrase, c'est toujours le même effort de remembrance, de remembrement de morceaux de visages et de noms arrachés de force à l'absence au moyen d'une langue ancienne et poétique. Même la plus petite unité

syntagmatique du livre, le titre *Temps machine*, est un rejointoiement du substantif et de l'adjectif par l'élision de toute préposition.

En bonne symétrie, la plus grande unité syntaxique du récit, c'est-à-dire le recueil considéré dans sa cohérence narrative d'ensemble, n'obéit pas non plus au principe de la linéarité. De chant en chant, on relève des phénomènes narratifs parataxiques qui relèvent davantage d'un travail du cercle ou de la masse que d'un travail de la ligne. Phénomènes qui semblent dessiner au total une sorte de boucle régressive, un creusement dans la langue, comme on le verra maintenant.

## 2. « *Machines* »

Le deuxième chant, intitulé « *Machines* », opère ce que l'on pourrait appeler une « précision », au sens photographique du terme : l'image floue des « fantômes » du premier chant se précise. En quatrième de couverture, on faisait déjà état de « la mémoire plus précise des machines ». Si les visages, les voix et les lieux peu à peu s'effacent, la mémoire se fait plus efficace quand il s'agit des noms et des fonctions des machines. Cette mémoire particulière permet d'ajuster l'objectif de la phrase, de fixer une image plus nette, mieux définie, de l'usine. La phrase atteint alors à une très grande précision technique :

Le chalumeau oxy-acétylénique qu'on nous remettait à Longwy pour descendre sous le laminoir et découper les boulons qui retenaient les bords usés de fonte (lames de huit centimètres d'épaisseur, presque sciées chaque année par le frottement du ruban et ses boucles éblouissantes), la flamme bleue devant la figure, allongé sous l'acier et la boue qui flambe, le boulon qui saute et les efforts qu'il fallait faire pour réassembler la cage. (24)

Là encore, presque chaque paragraphe est coulé d'une seule phrase, et toujours selon ce principe d'accumulation de propositions secondaires sans principale. De cette manière, c'est d'abord la matière, la chose qui est jetée là sur la page, puis on laisse travailler les impressions qui s'enchaînent :

Les tours automatiques à commande par cames et les heures qu'on passait pour apprendre à en calculer le contour, le mystère qu'est resté pour moi le double calage d'une tailleuse d'engrenages (sans parler des pignons coniques et des colères du père Darterre, pas toujours frais l'après-midi), les premières calculatrices Hewlett-Packard qu'on commandait par Fortran et cartes perforées pour coordonner le

terrible mouvement descente en spirale dans l'acier d'une fraiseuse quatre axes à rainurer (et pour une erreur sur la machine de plastique l'éclatement sans recours de l'acier à carbure du tungstène). (27)

Le récit, rompant avec tout concept de temps linéaire, procède ainsi par accumulation pure et massive de matière. « Machines » apparaît comme un ensemble de petites masses de mémoire lourdes et mouvantes : on pourrait presque lire le chant en sens inverse ou de façon aléatoire. Je dis « presque », parce que, quand même, le dernier paragraphe ménage au bout du chant une sorte d'envoi :

Les rêves qu'on fait, jusque si longtemps après, de revenir dans le hall avec les soudeuses au temps qu'on les assemble, bien avant qu'elles partent et qu'on les retrouve au bout du monde. Que personne dans l'usine ne s'étonne de votre longue absence, que pourtant on n'y comprend plus rien et qu'on doit faire semblant ou bien qu'on n'a plus ses outils ou bien encore quoi, dans le temps immobile et les claquements de pointeuse, le temps pour rien et que ces rêves font peur, reviennent pourtant et toujours. (39)

Les rêves de retour, évoqués déjà dans *Sortie d'usine*, reviennent sans artifice, sous la forme d'une simple diction du temps mort, du temps fini de l'usine. La mémoire des machines appliquée maintenant au rêve : c'est moins la machinerie du réel que le mécanisme du langage littéraire qui compte, dans sa puissance d'évocation irrationnelle, onirique, effrayante. « Mémoire machine : les pompes de sécurité pointure quarante-trois au bout renforcé qu'on touchait une fois l'an et l'odeur que ça avait, dans le casier en tôle, le lundi matin quand on les reprenait » (29). Voit-on là une machine spécifique, localisable, simple mime d'une réalité séparée de la langue ? Non. La machine, ici, c'est la mémoire conçue comme faculté mentale présentement active appliquée au quotidien de l'usine (« le lundi matin »). Or, pas plus qu'elle n'est tournée vers le passé, la « mémoire machine » n'est pas une faculté raisonnable, qui organiserait la matière perçue de manière linéaire, hiérarchique ou rationnelle. Elle agit au contraire de façon puissamment massive, en remembrant la matière éparse qu'elle perçoit en une organisation narrative radicalement non linéaire, les paragraphes ou masses internes devenant par là parfaitement amovibles.

### 3. « Détail »

Le chant suivant, intitulé « Détail », conduit la langue vers un travail optique qui n'est plus tant de précision que de *grossissement*. Le récit isole ici un détail et le creuse. Les masses textuelles ne sont plus interchangeables : il y a une marche de la prose. « Ce dont on se souvient d'abord c'est des samedis soirs idiots, une rue au Mans en face la gare dans un bistrot au décor rouge, aux tables en contrebas et la bière trop tiède avant le retour à Spay » (41). On note l'expression « d'abord », appliquée à la mémoire en travail. Et le processus de grossissement qui se met aussitôt en marche : « Que Spay pour nous ce n'était pas le village mais l'usine plus peuplée que lui, que vue du dehors elle n'avait pourtant rien que de banal » (41). Une fois que l'on a pénétré à l'intérieur de l'usine, le récit progresse au gré d'une sorte de travelling en zoom : « Le train à rouleaux occupe le hall principal, imposant comme une machine d'imprimerie, compliqué comme pour l'impression plus noble d'un grand journal, long de quarante mètres et large de six, haut comme une maison de deux étages, autour de quoi tout gravite » (42). Puis : « En amont les hangars où les camions comme pour une fabrication clandestine et déjà honteuse se mettaient à cul pour dépoter par l'arrière. On stockait les ballots cerclés gerbés l'un sur l'autre » (42). Enfin le travelling s'arrête, on a atteint le point de focalisation narrative : « Alors commençait, dans les cuves d'inox à grosses pales, ce qu'eux [...] appelaient donc la mélasse » (43). Le narrateur et son copain Roussette ont charge de nettoyer les cuves au moyen de meuleuses :

C'était travailler dans un tambour, la tôle criait jusqu'à en trembler sous les pieds. On a mis trois jours, à dix heures par jour, deux bonhommes, sortant toutes les deux heures respirer par le trou d'homme comme des phoques en sueur, ou juste accroupis de temps en temps au fond. La meuleuse pesait dans les bras, le pied glissait sur la paroi ronde, et la baladeuse en remuant là-bas sur son fil nous faisait des ombres de fantôme : il y a de la beauté à ces situations étranges, que l'effort physique poussé jusqu'à la fatigue extrême rend plus intimement proche, là-haut à quinze mètres dans le tunnel de tôle étanche et surchauffé, où nos disques à air comprimé détachaient des étincelles violentes, des gerbes d'éclats. (44)

On assiste ici à une descente de la langue dans l'extrême de l'expérience corporelle. Les mots « trembler », « sueur », « peser », « effort », « fatigue » et autres décrivent la teneur de cette expérience. Pourtant, se trouve révélées, par là, une poésie, une beauté même de l'usine (« il y a de la beauté à ces situations étranges »). On anticipe ainsi sur ce qui deviendra plus tard un pan important du travail de Bon : la conquête de l'extrême, qui passera notamment par le

biais des figures du rock, dont les corps sont semblablement poussés à bout. Ce n'est pas un hasard si le paragraphe cité s'ouvre sur le mot « tambour » (qui peut signifier à la fois bâtiment cylindrique et instrument de percussion) et évoque vers la fin « la splendeur étalée du Led Zeppelin », quand on sait que c'est avant tout le rythme de la batterie qui commandera au *Portrait de Led Zeppelin*. En appliquant une langue dense et compacte sur une situation extrême et grossie, Bon fait émerger des éclats de visions fantastiques et étranges.

On sait que, en science, l'agrandissement microscopique, ou la plongée dans l'infiniment petit, coïncide avec une remontée dans le temps. Le chant « Détail » apparaît presque comme une descente dans un univers quantique, à une échelle d'agrandissement où la compression de l'espace-temps est telle que la chaleur et la densité atteignent des extrêmes. Le mot *Dichtung* s'apparente fortuitement à l'adjectif *dicht* qui signifie « dense », « resserré », « touffu ». L'homophonie n'est pas accessoire, qui est partout relevée comme signifiante (voir par exemple Décultot, 2003). Le chant « Détail » est une diction au sens le plus fort : la langue chauffe et condense l'usine jusqu'à en exprimer une intensité extrême et ancienne (le mot « tambour » n'évoque-t-il pas une certaine primitivité?).

Après les cuves, le narrateur et « Roussette » descendent dans la chaudière, « brûlante encore » (47) : c'est le délire, la fièvre, les furoncles.

Reste, dans le sous-sol bétonné sous verrière, la sensation de l'humanité vue depuis ses chaudières, et la propre idée de soi, dans le four, le corps au bout du piqueur : pareil agrandissement de détail possible pour chaque semaine, chaque taule et chaque outil du monde disparu des machines et cette fois qu'à Longwy un an avant j'avais d'un coup ripé de clé à molette claqué mes lunettes, l'œil était blessé (superficiellement, mais il fallait l'examen pour avoir droit au remboursement des verres), traverser l'aciérie vers les secours la main sur le visage et courant presque, le monde entier vu donc brouillé et d'un seul œil ça avait pu durer sept minutes trente mais l'usine entière alors dessinée par taches de couleurs sur un mur aux millions de visages et bras gigantesques de grues ou traverses et charpentes roulantes sur le bruit incroyable d'une percussion terrible et même de ça, Roussette, Spay et les lunettes tâcher de s'agrandir un peu. (49-50)

Dernière phrase magnifique, qui place en équilibre (mécanique), d'une part, l'idée de soi-même soumis à un extrême révélateur d'humanité et, d'autre part, le « monde entier » au-dehors. L'usine comme monde rendue d'autant plus visible que la vue est brouillée et que la tête en perçoit mieux le gigantesque, l'incroyable et le terrible. Et cette tâche énoncée à la fin,

« s'agrandir un peu », si elle apparaît comme un lapsus, marque évidemment le coup de zoom final sur soi-même. Soi-même en tant qu'instance de la parole et qui, même du plus petit (« même de ça »), fait du grand, du chant.

#### 4. « Maison Bon »

Dans le quatrième chant, intitulé « Maison Bon », la langue demeurera dans un état de grande densité. Le mot-clé, ici, serait sans doute celui de « complexité », compris non plus comme synonyme de progressivité ou de perfectionnement, mais dans le sens d'un « écheveau » de nœuds et de *plis*<sup>10</sup>. « Maison Bon », c'est quinze pages serrées d'une diction extrêmement dense des garages et des maisons. Le mot « maison » du titre ne peut manquer d'évoquer pour nous l'*oikos*, la « maisonnée » des Grecs, dont on a suggéré, en introduction, qu'elle relevait du temps présent (*l'oikonomia* comme administration des affaires courantes, quotidiennes). « Maison Bon » est un véritable hapax, une sorte de singularité : il chante la maison et le garage au beau milieu d'un livre rempli d'usines. Il approche un noyau originaire qui serait un peu l'équivalent, à l'échelle humaine et individuelle, de ce que les scientifiques appellent une « singularité initiale », c'est-à-dire un noyau composé d'états de langue très anciens, où la matière, l'espace et le temps se trouvent maximalement comprimés.

La matière traitée est d'emblée un « composé » procédant d'une imbrication constitutive : maison et garage sont « pris » l'un dans l'autre (« cette maison prise dans le garage » – 60; « la maison du grand-père imbriquée en quarante ans de patience sur son garage » – 65). Et cela est vrai des deux « complexes » maison-garage habités à des moments successifs de l'enfance, mais intriqués jusqu'à la confusion dans le texte. Le substantif « complexe » peut être entendu aussi bien dans son sens affectif et quasi-psychanalytique que dans son sens architectural. Il désigne d'abord le rapport de soi-même au monde, rapport nécessairement « complexé », parce qu'impliquant plus grand que soi. On sent bien que le garage, la mécanique, la main qui œuvre sont liés comme par des fils invisibles à des macro-mouvements du monde au-dehors (« la force plus large que vous, qui vous meut » – 55-56). Et que c'est ce monde et ces forces qui forgent l'individualité, jusqu'au fond de ce qui le fait

<sup>10</sup> Sur le pli et ses implications artistiques, voir évidemment Deleuze (1988).



homme, c'est-à-dire être de langage. Ce rapport de soi au monde, du petit au grand est résumé dans la notion d'« impression ». Le narrateur raconte comment il était « impressionné » par les noms, les signes, les machines du garage. Ainsi :

La pancarte des bougies Bosch au-dessus de l'établi du grand-père et la suite d'autres qui m'*impressionnaient* réellement comme par inaliénable statut de vérité : « Une place pour chaque chose et chaque chose à sa place » et « Nettoyer c'est bien, ne pas salir c'est mieux » quarante ans d'affilée aussi indéboulonnables à cet endroit que le bidendum Michelin (et quelquefois l'honneur d'un voyage à Clermont-Ferrand). (58; je souligne)

Le soi est soumis aux impressions et aux sensations, à l'empreinte d'un microcosme du monde des machines – le monde entier réduit au travail mécanique, à la main. Et ce rapport soi/monde est complexe ou complexant, ainsi qu'en témoigne, la page d'après, l'expression d'une « sensation impuissante » à la vision d'une mécanique renversée : « la sensation impuissante d'insecte renversé à considérer la voiture mouillée roues en l'air » (60). Il n'est évidemment pas question de rapporter cette complexion à la biographie ou à la psychologie de l'auteur. C'est strictement la sémantique du mot « complexe » (rapport inégal, impression de plus grand que soi) que j'emprunte à la psychanalyse, pour retourner le concept sur l'écriture.

Chez Bon, l'interrogation de soi et du monde n'est jamais séparable d'un questionnement réfracté de la langue. La difficulté, ici, c'est de plier et replier les syntaxes suffisamment pour ajuster la phrase à la complexité du garage-maison. On rejoint ainsi le second sens du mot « complexe », à savoir son sens architectural ou, mieux, *cadastral*. « Le mal que j'ai eu, quatorze ans plus tard, à reconstituer pour moi le plan même approximatif de cette maison prise dans le garage si toutes ces années d'école primaire c'est l'ordonnance symbolique qu'on pratiquait plus que passer simplement d'une pièce à l'autre » (60). La complexité est ici appelée « ordonnance symbolique » et sa pratique est contemporaine de l'apprentissage de l'écriture et de la lecture (« ces années d'école primaire »). Elle est par ailleurs décrite comme un problème d'écriture : voilà ce que veut dire « reconstituer pour moi le plan ». Sans doute fallait-il énoncer la difficulté, la complexité, pour y entrer, puisqu'aussitôt après, la phrase s'engage dans les angles et les étages de la maison : « De la cuisine on descendait dans la salle au poêle à charbon [...] » et ainsi de suite sur quatre pages d'un seul paragraphe continu. De loin en loin, la phrase réitère la difficulté de la reconstitution cadastrale en usant



d'un terme significatif, celui de « complication » : « La complication venant donc surtout en fait de l'étage » (62). Ou encore, un peu plus loin, sur l'amorce du pénultième paragraphe du texte :

Et compliqué encore qu'à onze donc on quitta la mer pour le bord de la Charente, que le grand-père une fois en retraite [...] on était nous dans un nouveau garage avec encore un porche et encore le raboutage d'escaliers tombant droit dans la mécanique, avec encore une réserve à pneus et une citerne où récupérer l'huile de vidange, et le local interdit des acides à batterie avec le ronronnement du chargeur, et même encore ce qui à Civray aussi était nommé « passage » pour accéder à la rue de derrière, qu'encore le garage était place de l'église [...], que bientôt il serait enfin temps des bâtiments de métal gaufré [*sic*] bâtis en bord de ville avec l'énorme bandeau Citroën désormais blanc à fond rouge sur la façade et que nul n'y habiterait plus la nuit, qu'il ne serait plus temps de voler ses premières gauloises dans les boîtes à gants des clients, qu'on fumerait clandestinement et en toussant assis sur un tabouret dans l'appentis des batteries parmi le plomb et l'acide sulfurique, et plus temps de s'asseoir, le dimanche matin, sur le volant tordu des voitures sans pare-brise, là en plan dans un coin de garage et prenant la poussière, dans laquelle on savait qu'il y eut des morts. (64)

« Compliqué encore », parce que *repliant* les deux âges séparés l'un sur l'autre, jusqu'à l'indistinction. Le mot « encore » est martelé pas moins de six fois dans la première moitié du paragraphe (jusqu'au mot « église ») comme pour comprimer la matière de la langue. Cette description de la seconde maison est coulée en une seule phrase-paragraphe. On a atteint à une très grande densité poétique, à la *Dichtung*. On a rassemblé le « temps machine » en une sorte de boule compacte qui tient à l'intérieur des mots « maison » et « garage ». Et la dernière moitié du paragraphe lance la boule en arrière, en remplaçant le mot « encore » par les adverbes « bientôt » et « enfin », en concentrant la phrase sur la rupture, la clôture (la « poussière » et les « morts ») et en esquissant des paysages contemporains (« bâtiments de métal gaufré bâtis en bord de ville »). Puisqu'il s'agit bien moins de se souvenir que de se débarrasser d'une matière encombrante, comme le montre la symétrie instaurée dans le tout dernier paragraphe entre un garage vide et un mental encombré : « Le tour a disparu, il y a des stocks de ferrailles dans la cave du grand-père, et le soufflet de forge est démonté à la pluie : ce n'est quand même pas des choses dont on se débarrasse si facilement dans la tête » (65).

Tout est ressaisi enfin dans une image d'une forte intensité affective et aussi d'une grande densité poétique. Une image qui relie les deux bouts du texte, puisqu'elle était déjà

présentée au début : « le grand-père pleure en montrant ses mains » (65), « criant qu'elles ne savent plus rien faire et qu'il ne supporte pas » (52) et « chaque six mois c'est la même chose » (65). L'image des mains vides dit tout : le « temps machine » est saisi en l'absence même des machines, c'est-à-dire depuis le présent de la vacance.

##### 5. « Retour usine »

Si « Maison Bon » allait dans le sens d'une sorte de compression du monde à l'intérieur d'un noyau poétique dense (le composé « garage-maison »), le chant suivant, « Retour usine », vient accomplir le mouvement inverse. Il va faire exploser la « boule » de matière-espace-temps afin de recréer l'usine et le monde, à l'image d'un univers en expansion.

Le chant s'ouvre sur une évocation de la maison d'enfance : « Qu'une usine est partout et aujourd'hui toujours comme d'entrer à nouveau dans une maison d'enfance. Roulement au fond des bruits, l'odeur reconnaissable d'huile chaude, sous les doigts le nylon épais des portes et la lenteur certaine du temps, certitude qu'on est là pour tenir jusqu'au terme du compte » (67). On reprend ainsi d'emblée l'usine depuis le noyau du garage-maison, en collant au plus près des impressions tactiles et olfactives « reconnaissables ». Puis, dès le paragraphe suivant, on commence à élargir le champ de vision :

Qu'on marche dans des rues de ciment sous verrière, qu'on surplombe les aires de chargement et qu'on longe des magasins grillagés où des chariots automatiques viennent chercher au bon endroit les caisses de pièces en sous-traitance. Les petits abris vitrés des contrôles avec la lumière jaune des lampes et plus loin ceux qui finissent la pause, la pointeuse à l'entrée et les affiches de sécurité. (67)

Le mot « rue » remplace celui d'« allée » pour venir impulser un élan supplémentaire vers le dehors, vers la ville. De fait, au paragraphe suivant, on lit :

Qu'une usine est une ville ramassée sur elle-même et qui aurait rejeté tout ce qui ne sert pas à ce seul rapport des hommes à leurs mains. Rues sans vitrines mais avec des rails, et des panneaux qui n'indiquent pas une direction au loin (comme on s'en va sur les autoroutes), mais sa propre succession d'organes. Tout au long de la clôture du dehors les portes sont numérotées, il y a le gardien dans sa cahute et l'entrée principale, la plus grande et qui fait honneur n'est pas celle-ci mais celle du fond pour les matières premières où tombent un par un les camions comme mangés avec ce qu'ils apportent. (68)

L'usine est dite, montrée dans sa poéticité : « condensé du monde » (ainsi que Herder définit la *Dichtung*), elle réduit la ville au faire, à la production, à la main (« ce seul rapport des hommes à leurs mains »). Et l'explosion continue, le monde se recrée :

Onze mille ici sur grand comme huit terrains de foot et soi-même là-dedans une bille ça fait encore douze cents bonshommes sur chaque pelouse, même le nombre divisé par deux pour l'alternance des équipes et ce qui dans la chaleur et l'huile chaude n'arrête ni jour ni nuit : comme ces monstres qui avancent seuls et lourdauds hésitent suivant la piste tracée au sol d'un sillon magnétique. Le tout serré par les rues de la fausse ville, sautant les rues de la vraie pour construire encore bâtiments plus loin et ceux-ci sont plus hauts et brillants, comme jusqu'en plein centre très haut l'usine avait planté son enseigne et sa marque en cinq lettres de néon rouge. (68)

Les échelles de dimension – « onze mille », « huit terrains de foot » – font paraître l'usine plus grande, plus envahissante. Surtout qu'elle s'étend par-delà les rues de la « vraie » ville, « plus loin ».

Mais l'expansion ne s'arrête pas là :

Et que la matière première c'est déjà l'effort d'une autre usine et d'autres hommes enserrés par milliers entre feu et rails, grondement et laminoirs : ce sont, au format de ces meules qu'on fait pour le foin, de lourdes enfilades de rouleaux noirs et encore cerclés de fer plat. Chaque bande épaisse de neuf millimètres et cela percé comme d'un poing pour autant d'étoiles (l'exacte forme et dimension d'une étoile de mer). La bande ou ce qu'il en reste, armature avec le dessin en creux, sectionnée à mesure pour être renvoyée là-bas à la source dans ces caisses de fer grillagées où on les ramasse. (68-69)

Une autre usine et d'autres hommes enserrés : d'une maison, on est passé en quelques pages à l'horizon d'un territoire immense occupé par des usines-villes. Étonnamment, c'est précisément à ce moment de grande amplitude qu'est dite la mesure minuscule de « neuf millimètres », qui contraste fort avec les terrains de foot du paragraphe précédent. « Retour Usine » dit la chaîne de fabrication des alternateurs embarqués, « boules ramassées [...] dans leurs carters d'aluminium, le courant redressé qui en sortira pour vos voyages » (69). Ce n'est sans doute pas un hasard si le récit traite de la pièce centrale du moteur à *explosion*, étant donné que la diction du texte procède par décompressions et expansions successives. À chaque instant du chant, Bon tient ensemble l'extrêmement petit et l'extrêmement grand, la « boule grise » de l'alternateur et le grand monde en bascule :

Qu'un se décide à inscrire pour mémoire ce qu'était en cette bascule que la fabrication des alternateurs. Que nous venions de villes où les repères déjà avaient cessé, où les stations souterraines et chauffées de métro dépotaient par hordes ceux qui avaient perdu le regard et puaient en mendiant, tandis qu'autour des rocade les hommes en journée restaient en bas des immeubles à ne rien faire et que la politique avait pour fonction close et séparée d'en causer. D'autres tentaient en même temps leur chance dans les campagnes, arrivant l'hiver avec une caravane dans les campings boueux, s'embauchaient pour quelques semaines là où des artisans trouvaient à construire quelques maisons de vacances pour les voisins fabricants d'alternateurs. (74)

Interroger les macro-mouvements des hommes à travers la diction d'une chaîne de production, ce n'est pas observer les choses par le petit bout de la lorgnette, mais remonter au cœur même du mécanisme du monde, si ce n'est pas trop dire. « Et que dans ce monde sans repère et en bascule on avait écrit bien trop et sur bien des choses mais certes pas pour confier à la mémoire ce qu'était la fabrication des alternateurs » (74). Il y a un mystère enfoui dans la simple production de la boule grise. En en décodant le langage, on tiendrait là, peut-être, une sorte de clé de déchiffrement du monde :

Ce que les presses camouflent sous leurs capots antibruit éclate lorsqu'on approche des hublots orangés, on n'aperçoit du poinçon que le retrait, l'étoile qui demeure et la bande qu'on sectionne dans l'acier plus épais que le pouce : ce qu'il faudrait aussi faire des mots destinés à le dire. La livraison faite ensuite de l'acier terne aux soixante-dix outils de fraisage pilotés par calculateurs numériques. Et d'où il faudrait tirer la syntaxe qui tienne ceci à bout de bras, la bascule et l'arrachement, la brillance des surfaces et l'agression des outils à plaquettes de tungstène, les élévations et rotations dans le jet blanc de laitance pour le refroidissement de la coupe, et le bleuté des copeaux qui tombent en spirale. (78)

Au moment même où elle évoque la syntaxe qu'il faudrait pour dire la fabrication des alternateurs, la phrase s'y plie, en enchaînant les substantifs deux à deux comme des maillons accrochés : « la bascule et l'arrachement », « la brillance des surfaces et l'agression des outils », etc., jusqu'à ce verbe à la fin qui dit le mouvement spiralé : « le bleuté des copeaux qui tombent en spirale ». Si les chants précédents se sont distingués par leur précision (« Machine »), leur agrandissement (« Détail ») ou leur complexité (« Maison Bon »), « Retour Usine » se démarque par sa force d'*enchaînement*, qui succède immédiatement à l'explosion initiale.

L'effort de tout tenir ensemble et comme il laisse aussi visible, par la grâce et la tension de syntaxe, ce que l'autre expression « à bout de bras » ramène d'une

nécessaire implication du corps. Ce qui, sous le buste barbu de bronze du fondateur, permettrait avec honneur d'oser malgré tout associer la pelleteuse du père et la ville de La Rochelle occupée, l'amitié avec le type de l'usine à diodes dont on a embouti le véhicule et la torsion dissymétrique des traits et l'avancement de bouche du retraité lorsqu'il parle des quatre ans soldat et des quatre ans de camp, en contrepartie du mot *Schleu* quand c'est en Vendée qu'on l'entend. (79)

Remembrer, tenir au corps ce qui est séparé : c'est là un usage pérenne de la prose, comme on sait (voir Goux, 1999). Ce qui varie, en revanche, c'est la teneur du liant, la forme de l'enchaînement. La phrase de *Temps machine* est brusquée et violente; elle procède par chocs et martèlements, comme en réponse au bruit et à la fureur des machines. D'une phrase à l'autre, d'un paragraphe à l'autre, la transition est souvent purement rythmique et syntaxique. Il n'est sans doute pas inutile de citer intégralement un long paragraphe de « Retour usine », parce qu'il donne bien la mesure du travail prosaïque accompli :

Et formidable pourtant le poème possible (qui rendait si formidables en cette terre et sur le Neckar maintenant industriel jusqu'au pied de la tour fameuse, les hommes grandis sous la coupe de l'universel, les deux frères dans leur chambre à cinquante kilomètres de l'usine, une demi-heure d'autoroute sous huit mille tours-minute d'alternateurs ici fabriqués. Et à Stuttgart le quartier même des fabriques (Feuerbach) avait un nom de philosophe, le quartier en paraissait bien moins pacotille que le Stift restauré de Tübingen la touristique et ses tavernes confortables. Mystère que c'était aussi cette proximité du rêve de Descartes (dans ce village souabe dont partaient aussi le matin les cars pour Feuerbach-les-usines, et où ils ont mis une plaque) sur son poêle de faïence : toute l'étude du mental confiée quelques années aux seules lois du monde mercenaire (« le plus improbable mercenaire » disait celui-ci l'ami au terme de la nuit à parler en tirant sur une cigarette de plus), lancé sur les routes d'Allemagne où nous rongions les autoroutes sous les grands nuages du nord. Et souvenir du même monde mercenaire le mélange obstiné des langues à l'usine où toute inscription se faisait en sept langues (dont bien sûr avec la langue du poète de Tübingen, le turc, le yougoslave et le grec). Qu'un homme ainsi se soit efforcé de mettre en relation ce particulier si fort devant lui autour du poêle de faïence avec la grandeur élémentaire et le destin obscur du monde en tout instant quand on le regarde en face : et que cela vaudrait donc encore ici dans le vacarme des presses et la barbarie des mots techniques. Qu'ils parlaient de plus sept langues y compris celle-ci venue à nous dans la guerre et le feu, des machines, avions et chars tirés par les pompes, dynamos et alternateurs de la marque aux cinq lettres. Tout près de l'usine, au centre-ville sous les cinq lettres Bosch dans le ciel, qu'elle était petite la maison natale du philosophe qui s'en alla mourir du choléra à Berlin en révisant sa *Logique*, étroite maison natale soigneusement restaurée entre *Horten* et *C & A*, deux chaînes de grands magasins devant un feu rouge, lui qui avait fait tourner la roue de l'histoire tout autour des civilisations jusqu'à son retour ici : l'alternateur compact au bout de la philosophie de Hegel si de tout cela bientôt on ne garderait qu'une boule grise au musée. Et les

slogans et les graffiti sur les rocades de nos villes, là-bas, et les cérémonies très lointaines des hommes en costume faisant sous le même nom de la marque aux cinq lettres longues conférences sur une tribune fleurie. Écrire du moins comme si de tout cela rien ne nous échéait, pas de responsabilité. Qu'il était beau pourtant de faire texte des images formidables et du vacarme des presses, des élévations et rotations sous le jet blanc et le grignotement vorace du tungstène. (79-81)

Tout est dit, dans ce paragraphe : la phrase s'attache à déchiffrer les mécanismes du monde tout en travaillant à se déchiffrer elle-même, dans son rapport à la philosophie et à la poésie. Pour Bon, la littérature et la philosophie, sauf à finir muséifiés comme la boule grise ou la maison de Hegel, ne sont pas des activités séparées du monde. Aussi sa phrase ne sépare-t-elle rien : elle relie, rappelle, sans distinguer constructions réelles et constructions intellectuelles, mécanisme du monde et machines herméneutiques. En se brisant, en se tordant, la langue se donne les moyens d'enchaîner les images présentes et passées, proches et lointaines, réelles et idéelles, au gré d'une continuité poétique non linéaire, massive. Si la phrase fixe, sur le même plan que *La Logique* et la fabrication des alternateurs, « les slogans et les graffiti des rocades de nos villes », c'est bien que ce travail de remembrance entretient un rapport immédiat avec le présent. Seulement, dans *Temps machine*, Bon travaille dans la « cave », les mains dans la machinerie du temps présent, là où la syntaxe des transformations du monde contemporain, encore inchoative, se rend disponible au prélèvement, à la préhension du langage – opération rendue beaucoup plus difficile dans un monde plus rigidifié comme celui que l'on retrouvera plus tard dans *Daewoo*.

#### 6. « Aux morts »

Des cinq masses de matière-machine recueillies dans les chants précédents, le dernier texte, « Aux morts », opère, sous la forme poétique de l'« envoi », le rassemblement, le remembrement final. L'idée de la mort renvoie bien sûr à l'absence, mais aussi au présent : c'est depuis la rupture, la discontinuité du présent que le « temps machine » est enfin ressaisi et « envoyé ». La citation de Rainer Maria Rilke inscrite en exergue du recueil dit la néantisation du passé et de l'avenir provoquée par le présent de la mutation : « Chaque mutation du monde accable ainsi ses déshérités, ne leur appartient plus ce qui était et pas encore ce qui vient » (7).

La notion de « discontinuité » relie sans reste le travail de la prose et le concept temporel de présent. Car aussi bien l'effort de prose consiste-t-il à lier ce qui ne l'est pas, aussi bien le présent peut « s'étaler » dans sa discontinuité même, ainsi que le stipule Heidegger dans ses *Chemins* :

Or, comme *présent*, ce qui séjourne transitoirement peut précisément – et lui seul le peut – en même temps s'attarder en son séjour. L'advenu peut même persister dans son séjour, uniquement pour rester par là plus *présent*, dans le sens d'une permanence. Le transitoirement séjournant ne veut pas démordre de sa *présence*. Ainsi il s'expatrie de son séjour transitaire. Il s'étale dans l'obstination de l'insistance. Il ne se tourne plus vers les autres *présents*. Il s'obstine, comme si c'était là séjourner, sur la permanence du persister.

Se déployant dans l'ajointement du séjour, le *présent* en sort et se trouve, en tant que celui qui, à chaque fois, séjourne pour un temps, dans la disjointure. ([1949] 1962 : 428)

Quand le présent persiste ainsi dans sa présence, on dira simplement qu'il se *maintient* (Heidegger, [1949] 1962 : 444-448). En français, le participe présent sur lequel notre substantif « maintenant » est forgé évoque visiblement l'idée d'un présent « en train » de se maintenir. Ce qui me plaît aussi beaucoup dans l'idée du « maintien », c'est la présence en creux de la « main », de la main qui « tient ». On a déjà noté à plusieurs reprises l'importance de la main (les mains vides du grand-père, par exemple) dans la mécanique des textes de *Temps machine*. En termes simples et rudimentaires, on dira que l'écriture de l'usine et du garage renvoie au rapport primaire de la main et de la langue, ou encore à l'action de la main *dans* la langue. Le maintien serait l'opération par laquelle Bon combine et assemble « mécaniquement » les morceaux disjoints du monde des machines en une durée, une continuité, une permanence ou une persistance.

Le passé et l'avenir ont glissé sous les pieds de ceux qui ont fait l'expérience d'un monde en mutation. Reste un mince présent, que la langue maintient et dresse sous la forme d'un livre. Il n'est pas neutre que le mot « présent » signifie cadeau. Selon le Littré, « on disait anciennement mettre une chose en présent à quelqu'un pour présenter à quelqu'un une chose qu'on lui donne ». Ce qui est mis en présent, dans le chant « Aux morts », c'est la matière-langue ou matière-temps (la langue est de toute façon rythme et temps) rassemblée, tenue à bout de bras par le travail de la prose. Aux absents, on offre un présent, c'est-à-dire un peu de présence du monde.

La mort évidemment est « désassemblément » (l'expression est de Gaston Miron) ou démembrement. En réponse à cela, le chant dernier insistera énormément sur la notion de « monde », qui signifie étymologiquement : « ordonné, bien disposé » (le Littré). Il s'agit de « reconstituer » le monde des machines, ce qui veut dire lui redonner une constitution, une cohérence que la mort a niées. Ainsi tombent les premiers mots du chant « Aux morts » : « D'un monde emporté vivant dans l'abîme, et nous accrochés au rebord, qu'il avait requis et modelé pour lui. La résistance même où il nous fallait se dresser pour tenir contribuant à nous figer debout dans sa perte trop vite advenue » (93). Un « monde emporté vivant », c'est-à-dire un monde présent en sa rupture, en sa chute même : cette expression condense admirablement différentes conceptualisations philosophiques du présent, comme temps du vivant chez Nietzsche ([1874] 1988), comme temps de la disjointure chez Heidegger, ou comme rencontre intuitive du vivant *et* de la discontinuité chez Bachelard ([1931] 1992). Viennent ensuite, dans la seconde phrase de l'extrait cité, certains mots que l'on ne peut manquer de relever, parce qu'ils sont les symptômes d'un concept de présent en travail : celui de « résistance » d'abord, qui s'apparente à la « persistance » du présent chez Heidegger; le verbe « tenir » ensuite, que l'on retrouve dans « maintenir ». Comme, plus loin, les mots « monde » et « maintenant » :

Pour la capacité d'absorption de la fourmilière poreuse du monde et la manière douce qu'ont les usines pour se laisser démonter une fois vides et nous tous recasés, comme les légendes du sable dit mouvant ou ces armées enterrées avec armes, masques et montures dans les civilisations passées, auxquelles nous ajoutons celle qui finit maintenant de tomber. (93)

Monde qui apparaît ici sous les espèces d'une fourmilière. Que l'on pense à ces grandes fourmilières de sable que l'on voit dans certains documentaires animaliers, et l'image subséquente des sables mouvants est plus forte et plus cohérente encore : tout un monde clos qui enferme ses morts. La chute de la phrase est brutale : la civilisation présente « finit maintenant de tomber ». Mais le mot « maintenant » maintient dans la langue le monde en chute.

Et le regard ahuri de ceux qui nous suivent au temps des magazines, des machines à pile et beaux vêtements, le fossé qu'entre eux et nous soudain on découvre et qu'ils ne comprennent rien au réquisitoire qui seul nous permettait de dire : « je tiens », quelque chose advenu qui, toutes proportions gardées parce que le côté ahurissant et la veine profonde de la boucherie tenait déjà de ce réquisitoire, et de ce que *Germinal* annonçait, et le *Manifeste* : ceux qui revenaient de Verdun l'œil égaré de



qui a vu l'humanité aux prises avec elle-même, un grand rouage mal lancé et on était déjà au terminus. (93-94)

Soulignons le « je tiens » en milieu de paragraphe. C'est cela, après tout, que le poème défend, soutient : le « je tiens » des hommes dans la grande bascule du monde, ce « réquisitoire » qui ne peut être qu'un fait de langue, de parole. La surface du présent, déjà suscitée dans *Sortie d'usine*, est rapportée de nouveau au livre : les mœurs usinières, les mutilations physiques, les accidents, les bêtises et les photos obscènes, etc. Tout cela repris cependant dans la syntaxe liante et « maintenant » d'une diction sans artifice, qui rapproche plus qu'elle ne divise, allant jusqu'à engrener l'expérience des machines et l'expérience de la guerre dans un même rouage. Il est une phrase-paragraphe qui dit tout au plus condensé : « La revanche qu'on voulait de mots et d'une langue qui ressemble à tout ça, les bruits, le fer et l'endurcissement même, un travail de maintenant fort comme nos machines » (94). Tous les mots ici sont importants. En particulier, « mots » et « langue ». Et plus encore cette expression : « travail de maintenant », qui dit la langue à la fois comme travail, comme présent et comme « maintenance ». Et que cette langue est revanche contre le monde disloqué et pour les hommes qui ont été brisés. S'il y a un « engagement » de l'écriture de Bon, il est là, dans la syntaxe, dans la langue, dans le « présent ».

Dans la suite du chant, on énumérera les morts, on présentera des absences. Je ne prolongerai pas l'analyse rapprochée de l'envoi, sauf pour le resituer dans l'ensemble du livre. On a vu déjà comment les premiers chants régressaient dans la langue vers une ancienneté et une densité poétiques. À partir de « Retour Usine », on assiste à une sorte d'explosion, de décompression. Or, le dernier chant, « Aux morts », est le seul texte à avoir été écrit dans la perspective du recueil ou du livre. Il *clôt* poétiquement la boucle régression/progression, compression/décompression de l'ensemble du livre remembré. On comprend alors pourquoi le mot « monde » et les concepts apparentés s'y multiplient. C'est une manière de ressaisir et d'*envoyer* la matière-espace-temps recueillie et condensée dans les chants précédents. Par un double travail de *remembrance* et de *maintenance*, concourant l'un et l'autre à l'assemblage et à la persistance, la langue présente un monde, c'est-à-dire qu'elle le rend présent et qu'elle en *fait* présent. De ce qui était complètement délié et même oublié, le livre fait ordonnance, fait monde, malgré la chute. Il faut voir ce dernier dressement, ce dernier sursaut, dans la *chute* même du livre :

Le monde est fragile, et s'alourdit : les morts sont dans les immeubles et attendent, ils descendent dans les villes au soir, les morts débordent parce que même dans les cubes de tôle des campagnes on les rejette à côté pour ne plus servir de rien, ce n'est pas un siècle à mains, les morts restent là debout et c'est pire encore de les voir non plus hurler ni se plaindre mais attendre au bord des entrepôts. L'encombrement obligé des salons autour du téléviseur, la quasi-loi, accroché au mur, de posséder un fusil de chasse comme au 31 du mois sous les immeubles le tas plus haut que les fenêtres du premier étage, qui se fait des meubles jetés pour d'autres aussi beaux. Le monde de formica tombera et les morts emmèneront avec eux ceux qui se contentaient d'aller au cinéma, lire leurs magazines, auront passé en abandonnant la révolte aux mains noires qui n'en avaient plus la force et vivez donc, en attendant. (104)

Monde renvoyé au total à l'abîme de l'ordinaire contemporain. La boucle est bouclée : le retour à des états passés du langage ne valait que pour revenir au présent le plus immédiat. Ce qui confirme l'intuition de Julien Gracq : « En littérature, on progresse à l'ancienneté » (cité dans Bon, Chatelain et Gabriel, 1999 : 6).

## CHAPITRE 3

### MÉCANIQUE. LA LANGUE COMME MACHINE SENSIBLE

La régression n'est pas un processus achevé. L'idée d'une régression débouchant à terme sur un horizon purement progressif et décomplexé (la « guérison ») est une lubie de la psychanalyse freudienne. En réalité, la trajectoire régressive tient davantage de la spirale que de la boucle fermée. On peut penser ici, toutes choses étant égales par ailleurs, à la méthode « progressive-régressive » de Sartre, précisément illustrée, dans *Questions de méthode*, au moyen de l'image de la spirale (Sartre, 1960 : 204). Si l'on s'en tient au « chemin » (le latin *methodus* signifie « voie », « chemin »), les régressions respectives de Sartre et de Bon convergent vers une trajectoire spiralée où les « anciennetés » sont reprises, de loin en loin, dans la progression de la pensée (Sartre) ou de la prose (Bon).

Ainsi, presque dix ans après *Temps machine*, François Bon revient au « noyau poétique<sup>11</sup> » de la machine et de la main (on pense à cette petite phrase d'Henri Michaux : « Indéfiniment reviens à la main » – 1981 : 78; c'est l'auteur qui souligne). *Mécanique* approfondit la régression de « Maison Bon », en reprenant le thème du « garage » (ou de la « maison »), lequel condense poétiquement l'usine et le monde à l'intérieur d'une complexité ancienne, voire originaire. Il semble que le texte de 1993 n'ait pas suffi à épuiser ou à cadastrer entièrement cette complexité. Aussi, il est un événement qui aura suscité un nouveau retour au garage. Si « Maison Bon » était avant tout un hommage au grand-père, *Mécanique* est un hommage posthume au père, écrit très peu de temps après sa mort. Il s'agit en fait de ce que Hegel, dans ses *Cours d'esthétique*, appelle un « poème de circonstance » :

L'art de poésie [...] ne doit pas [...] prétendre à une position absolument isolée au sein de la réalité effective concrète; il faut au contraire, qu'étant lui-même vivant, il entre au sein même de la vie. Dans la première partie déjà, nous avons vu le grand nombre de corrélations qui liaient l'art au reste de l'existence, dont il reprend la

---

<sup>11</sup> C'est ainsi que Maurice de Gandillac traduit le *das Gedichtete* de Walter Benjamin ([1955] 2000), expression construite sur la même racine que *Dichtung* et rendue ailleurs par « le dictamen » ou « le poématisé ».

teneur et le mode d'apparition pour en faire lui aussi son contenu et sa forme propres. Cela étant, dans la poésie, la relation vivante à l'existence présente et à ses occurrences singulières, aux affaires d'ordres privé et public, se manifeste avec une extrême richesse dans ce qu'on appelle les *poèmes de circonstance*. On pourrait donner ce nom, dans un sens plus large du terme, à la plupart des œuvres poétiques, mais dans sa signification plus restreinte et plus adéquate, il faut en limiter l'emploi aux seules productions qui doivent leur origine à un quelconque événement présent, à l'élévation, l'embellissement, la commémoration, etc., duquel ils sont consacrés. Mais, par ce genre d'imbrication avec la vie, la poésie semble de nouveau se retrouver dans une dépendance, et c'est pourquoi aussi on a très souvent voulu n'attribuer à toute cette sphère qu'une valeur subalterne, bien que pour une part, notamment dans le lyrisme, les œuvres les plus célèbres y ressortissent. ([1835] 1997 : 250)

*Mécanique* doit son origine à la mort du père. À ce titre, il s'agit d'un « événement de langue » absolument présent et *vivant*, qui dialogue avec l'événementialité immédiate de la mort. La langue est ainsi prise dans une double situation : événement présent, d'une part, usage régressif, de l'autre. C'est que, contrairement à *Temps machine*, *Mécanique* ne procède pas d'un « geste autobiographique délibéré » (Bon, dans Bon et Viart, 2001 : 61). L'origine du texte n'est pas à chercher dans le « moi », mais au-dehors, dans une micro-brisure du monde (la mort d'un homme). Cela a pour effet de complexifier la mécanique temporelle de la langue. Certes, on verra repasser, dans le texte, quelques figures de mémoire et d'enfance déjà esquissées dans *Temps machine*. On assistera aussi à un enfoncement plus profond encore peut-être vers des états anciens de la langue. Mais ce qui fait que *Mécanique* n'est pas qu'une « répétition » de *Temps machine* ou de « Maison Bon », ce qui fait qu'il s'en « différencie » aussi (pour reprendre l'opposition dynamique de Deleuze – [1968] 1981), c'est l'articulation étroite qu'il propose entre la langue comme régression et la langue comme événement présent.

Il suffit de lire la quatrième de couverture :

On a posé la main sur le front et les cheveux, et gardé la sensation de froid. Et puis la même main, le même matin, se saisira de l'urne brûlante. Les deux sensations co-existent, quoi qu'on fasse, dans la main droite, des jours et des jours. Justement la main qui écrit.

Écrire, on avait commencé d'en approcher : parce que tout cela, ces véhicules, ces noms, avaient traversé le siècle avant d'être déclarés obsolètes, c'est de cela qu'avec lui, trois semaines plus tôt, on s'était encore entretenu. De ces véhicules, de ces maisons, de ces noms, des trois générations de garage.

Maintenant, évidemment, on est seul avec quelques photographies, et des papiers imprévus. Seul avec les images et les voix qui traversent la nuit, et cette sensation dans la main droite, rémanente.

On obéit à la main, qui dresse portrait du mort.

Peut-on encore parler d'une « parole intime », comme le fait Christine Jérusalem (2005 : 187), quand la langue de *Mécanique*, loin de s'originer dans le sujet, est assignée à une main comme détachée de soi (*la main*), à laquelle « on obéit »? Rien n'est dit ici que le surgissement de l'écriture comme événement de langue, depuis l'« étincelle » des sensations jusqu'à la fixation des signes (véhicules, noms, etc.) en un « portrait du mort ». Rien n'est dit que la *production* même de l'écriture, la mise au jour d'un monde recréé depuis la nuit des images et des voix. Nulle part ailleurs que dans *Mécanique*, peut-être, Bon ne donne à voir avec autant de force et de précision le fonctionnement de la *mécanique de la langue*.

#### LE LANGAGE DES SENSATIONS

Même si la sensation est ressentie comme immédiatement présente, elle n'en demeure pas moins impliquée dans des fonctionnements linguistiques « archaïques ». Il faut préciser ici le lien qui existe entre le langage et la sensation, qu'une représentation commune tend à séparer. On conçoit souvent en effet les sens comme de simples récepteurs muets. Le langage, second, viendrait alors re-présenter chez l'homme la sensation des choses. Or, la logique de la sensation de *Mécanique* semble toute différente. Longtemps, l'organisation sensible du récit m'a paru incompréhensible. Je n'arrivais pas saisir la logique de l'enchaînement des anaphores qui ouvrent chacun des paragraphes du récit. Je cite en exemple les deux premiers paragraphes :

Voix : quelque chose comme Bolinder six cylindres en ligne en tout cas le mot Bolinder.

Maison : cet après-midi d'il y a trois ans, pour le précédent enterrement (cette fois un enterrement vraiment : porter corps dans la terre, l'y descendre, s'assembler pour), revenant du cimetière, puisqu'on devait se rejoindre au bistrot place de la mairie, il y aurait du vin blanc et de la brioche, on s'attarderait un peu, pas trop. On revenait du cimetière, groupe dispersé, on était à nouveau place de l'Église, juste en face du garage et parce que le vieux portail de fer bleu, lui, n'avait pas changé, était ouvert, j'étais entré dans ce qui maintenant était seulement du ciment vide, espace pour rien : garer des voitures, mais il n'y avait pas de voiture, j'avais marché jusque-là où je savais être la petite porte avec sa marche. Sur la vieille chaux du

mur, il n'y avait plus que cela, un rectangle de parpaing mal assemblé. Du gris tranchant et rugueux sur le blanc, une patine de poussière, la force indifférente de ce qui est là sans que personne ne s'en préoccupe plus. Depuis l'intérieur de l'ancien garage, Saint-Michel-en-l'Herm, place de l'Église, désormais inutile volume de ciment, l'accès à l'autre intérieur, la porte autrefois peinte en jaune qui donnait directement dans la cuisine, au ventre de la maison, est muré. (9-10)

Passa et repassera ainsi une suite limitée de figures de garages, de maisons et de véhicules condensée dans vingt-cinq expressions anaphoriques : voix, maison, lamento, repères, émerveillement, enterrement, photo, liste, langue, abandon, véhicules, géométrie descriptive, dimanches, biographie, photographies, cartes postales, voiture, transition, fuite, histoire, routes, jardins, échappées, nuits et temps. Certains mots sont répétés de nombreuses fois (voix, maison, lamento, photo, etc.), d'autres ne comptent respectivement qu'une seule occurrence (abandon, géométrie descriptive, jardins, etc.). Mais ce qui m'interroge avant tout, c'est le *lien* qui unit ces mots les uns aux autres. Quel rapport, en effet, entre le mot « voix », qui désigne une perception auditive, et le mot « fuite », qui apparaît plutôt comme une idée abstraite? Quelle cohérence établir entre la chose « maison » et l'idée de « liste », entre le syntagme « cartes postales » et le concept de « temps »? Quand on lit *Mécanique* pour la première fois, on se trouve un peu dans la situation de Michel Foucault devant l'étrange liste d'animaux de Borges : « Dans l'émerveillement de cette taxinomie, ce qu'on rejoint d'un bond, ce qui, à la faveur de l'apologue, nous est indiqué comme le charme exotique d'une autre pensée, c'est la limite de la nôtre : l'impossibilité nue de penser cela » (Foucault, 1966 : 7). Voilà précisément ce qui fait problème dans l'enchaînement anaphorique de *Mécanique* : il nous place devant une impossibilité de penser et de classer (de « penser/classer », comme dit Perec – [1985] 2003), de ratiociner les relations qui unissent secrètement les mots et les choses. La syntaxe des vingt-cinq mots-clés de *Mécanique* échappe à la pensée et à l'intellectualisation. Pour parler simplement, disons qu'elle procède davantage de la *main* que de la *tête*. En termes savants, on dirait qu'elle relève de la *praxis* et non de la *theoria*.

On pourrait être tenté de revenir ici à Heidegger, qui, dans plusieurs de ses travaux, a posé les rapports entre le penser et le poétiser<sup>12</sup>. On rejoindra pourtant, plus loin en amont, la réflexion sur le langage du premier véritable penseur de la *Dichtung*, Herder, dont j'ai déjà

<sup>12</sup> Voir par exemple Heidegger ([1980] 1988 et [1990] 2005).



parlé dans le chapitre précédent. Pour qui se bute depuis un moment aux obstacles de *Mécanique*, la lecture à rebours du *Traité de l'origine du langage* apparaît comme une révélation. L'ontogenèse rejoignant, comme on sait, la phylogenèse, la régression littéraire de *Mécanique* peut être rapprochée de la recherche herderienne de l'origine humaine du langage. Le cœur de la pensée de Herder, c'est l'idée d'une teneur immédiatement langagière des sensations et des sentiments humains. Herder postule d'abord que les mots proviennent des sons de la nature, « gravés comme marques [*Merkmale*] par l'entendement » ([1772] 1992 : 80). Cette remarque appelle aussitôt un questionnement : « mais *tous les objets n'émettent pas des sons*, d'où viennent alors ces mots intérieurs [*Merkworte*] au moyen desquels l'âme les nomme? D'où vient à l'homme l'art de transformer en son ce qui n'est pas un son? » (80) Dans *Mécanique* par exemple, on comprend aisément que la « voix » ou, au second degré, la « liste » et la « carte postale », puissent produire du langage écrit, par le biais d'une sorte de *transcription* de choses émettant des sons ou des signes. Mais qu'en est-il de la « photo », de la « voiture », des « jardins », c'est-à-dire des objets qui n'émettent pas de sons ni de signes langagiers? Pire encore : que faire de la « fuite », des « nuits », du « temps »? Les « études intermédiales » contemporaines, en proposant d'observer les croisements, les rencontres et les chocs entre les médias, postulent *a priori* une différence substantielle entre, par exemple, l'écriture et la photographie. Dans mon mémoire de maîtrise (Lepage, 2006), j'ai moi-même adopté ce type d'approche différenciée. Or, pour appréhender un livre comme *Mécanique*, on a intérêt, me semble-t-il, à laisser tomber au moins provisoirement ces constructions et ces distinctions secondaires pour revenir à une sorte d'emmêlement sensoriel premier.

Comment la vue et l'ouïe, la couleur et le mot, l'odeur et le son se tiennent-ils ensemble? demande Herder.

Non pas entre eux, dans les objets; mais que sont donc ces qualités dans les objets? Ce sont de pures impressions des sens *au-dedans de nous*; et comme telles, ne s'écoulent-elles point en un même flux? Nous sommes un *sensorium commune* pensant, affecté toutefois de divers côtés – c'est là que réside l'explication. (81)

Il s'agit en réalité de la première partie de l'explication, laquelle découle de l'observation de fonctionnements mentaux primaires. Au-dedans de nous, dit Herder, les impressions sensorielles ne sont pas différenciées; elles forment au contraire un seul et même flux. Pour ce qui est de la seconde partie de l'explication, elle traverse l'ensemble du *Traité de l'origine du langage*. L'homme, dit Herder, ne perçoit rien sans les mots; son humanité et sa conscience

sont langage : « *Si maintenant le premier état de conscience [Besinnung] dans l'homme ne peut devenir réel sans mot de l'âme : alors tous les états de la réflexion [Besonnenheit] deviennent en lui conformes au langage : sa chaîne d'idées devient une chaîne de mots* » (116). Selon Herder, ce n'est que plus tard, secondairement donc, que les langues ont commencé à séparer les sensations les unes des autres. Et cette séparation est concomitante du « démembrement » (« distinctions » et « dénombrements » – 103) du langage observé au chapitre précédent : « *les parties du discours se détachèrent les unes des autres* (103).

La poésie serait alors l'art de revenir à une primitivité du langage, de rattacher les parties du discours, de capter la poéticité ancienne des sensations. Herder oppose la poésie allemande et la littérature française : il juge la première (la *Dichtung*) plus concrète, plus originelle, et la seconde trop abstraite, trop intellectuelle. Évidemment, ces distinctions ne tiennent plus aujourd'hui. On peut cependant observer, en contrepartie, comment un auteur français contemporain – François Bon – « repoétise » sa langue, comment il tord la grammaire de la phrase et du récit pour rejoindre en amont des états anciens du langage.

#### LA CHAÎNE DU RÉCIT

L'écriture de *Mécanique* procède d'une liaison des sensations à l'origine du langage sous la loi primitive d'une « machine sensible », pour reprendre la très belle expression de Herder (42). La langue se présente elle-même comme mécanique, rendant visible le fonctionnement et l'événement de sa propre production. Le récit est cette machine qui procède à des *enchaînements* de sensations. Le concept de « chaîne » voyage de Herder (116) à Deleuze (1983 : 271), pour être repris finalement par Bon lui-même dans son *Exercice de la littérature* (77). De la chaîne narrative et prosaïque de *Mécanique*, on peut retracer les maillons forts et les maillons faibles, le travail et la fatigue de la langue quand elle se resserre autour du noyau des garages et des véhicules.

« Voix : quelque chose comme Bolinder six cylindres en ligne en tout cas le mot Bolinder » (9). Le récit nous engage dès le départ dans une mécanique déjà en marche. On ne se trouve pas ici au début de la chaîne du dire, mais comme en plein milieu (en fait, il n'y a sans doute ni début ni fin). Il y a cette « Voix », puis une esquisse de description de « Maison » au



retour d'un enterrement précédent. Et puis un « Lamento », alors que le narrateur et son frère se rendent à l'hôpital. (Je décris par commodité les contenus narratifs, mais c'est la mécanique de leur enchaînement qui seule m'intéresse.) Ensuite, vient une autre séquence « Voix »/« Maison ». « Voix : encore des mots séparés, opaques, par exemple Citroën B2, moteur Bettus Loire, ou CLM » (11). « Maison : le jardin évidemment maintenant tu le considères minuscule mais c'est l'abandon à cause du cabinet médical installé dans les quatre pièces » (11). L'écriture se constitue par l'inscription d'un langage qui cherche à assembler des éléments encore séparés : les éclats noirs de mots qui restent (« Voix »), les descriptions de maisons et de garages déjà commencées (« Maison »), les sentiments de douleur et de regret (« Lamento »). Rien pour l'instant qui soit encore relié. Et cependant la machine sensible de la langue est en marche, elle avance.

Ensuite, il y a ces « Repères » : l'âge des trois fils, le relais téléphonique à l'annonce de l'hospitalisation du père. C'est de la pure mécanique narrative : pour avancer dans la noirceur opaque des sensations déliées, le récit s'accorde quelques repères plus ou moins stables. Plus loin, les entrées « Biographie » et « Histoire » auront la même fonction; ce sont des maillons forts du récit.

Continuons :

Émerveillement : rien qu'au mot Panhard, par la succession des modèles depuis la Dyna Z jusqu'à l'élégante PL 17, enfin la Panhard 24 pour le surbaissement de l'habitacle, l'intérieur cuir grain fin et l'odeur, les cadrans ronds du tableau de bord et les chromes des pare-chocs, le son même du moteur dit flottant – quatre cylindres à plat refroidi par air et monté sur silent-bloc.

Enterrement : il y a trois ans c'est lui qui le menait, inégale durée des générations de mort à mort, et l'impression soudaine d'un tiret continu. Je n'étais pas revenu depuis longtemps dans le village. Il émerge ensuite de cette continuité fausse du temps des images plus précises : le convoi qui s'arrête un instant et se rassemble au grand portail du cimetière ouvert à double battant, fer gris peinture minium anti-rouille, puis le gravier blanc, enfin le caveau ouvert et le bois vernis brillant posé devant sur son brancard noir, immobile sur les graviers blancs, vous tous en rond et puis ce rituel par lequel on vous fait passer d'aller défilé là près du bois et toucher du plat de la main le couvercle verni, se demandant à quoi ça rime oui, dans la tête encore ce moment bien plus tôt le matin, il y a donc trois ans, pour la fermeture, qu'on vous a laissés un instant seuls, vous la famille, avec elle dont le visage dépasse – cette couleur qu'ont les morts et cette paix puisqu'on se dit comme ça des mots, puis ils l'avaient retirée sur le chariot par la porte à vitre dépolie qui donnait, vous

avez remarqué, sur un couloir semblable à celui par lequel vous repartiez, mais couloir auquel vous n'aviez pas accès, vous les visiteurs. Et ce grand ciel de mer soudain pour l'enterrement, le retour par petits groupes défaits jusqu'à la place de la mairie où on avait commandé au bistrot le vin blanc et la brioche, l'arrêt devant l'ancien garage et à cause de son portail ouvert vous-même suivi de quelques autres entrant là, vous arrêtant devant cette porte si souvent ouverte, et la découvrant murée, vous retournant pour découvrir le garage vide. (14-15)

Le sentiment d'émerveillement se superpose d'abord au souvenir de la voix, mais c'est toujours la même langue qui parle, la « langue des moteurs » dont la citation de Julien Gracq placée en exergue du livre suggère l'existence : « parlant entre eux leur langue secrète, entrés dans l'ère du moteur comme on entre en religion » (7). Sentiments et perceptions deviennent alors parfaitement indiscernables. Même que l'idée d'« émerveillement » et le concept d'« enterrement » sont placés sur un même plan, nivellement qu'accentuent la consonance et la rime et qui indique que la langue travaille poétiquement à assembler ce qui ne l'est pas, quitte encore à ces rapprochements fragiles, à ces maillages « faibles ». Au reste, le paragraphe « Enterrement », qui fait écho aux « Maisons » précédentes, brosse une sorte de toile de fond : un grand ciel de mer, le garage vide. Pour l'instant, la scène demeure séparée par le souvenir des données plus récentes du récit : c'est ce qui est appelé, dans l'extrait cité, la « continuité fausse du temps ».

Et plutôt que de lier artificiellement les matières déjà projetées sur la page, l'écriture en accumule de nouvelles, comme autant de masses opaques attrapées en l'air, de gauche et de droite, avec la main :

Photo : rien que le ciel et la terre, on aimerait ajouter la mer, l'idée de la mer, mais non si elle est là c'est parce qu'on sait soi-même où la photo a été prise et quel pays ainsi s'en défend entre son ciel et cette terre, sur la route droite et où elle mène mais la mer on ne la voit pas, elle est dans le dos du photographe fixant la grande pelle-teuse à flèche sur la remorque et les trois hommes rigides tout auprès, la mer doit être devant le tracteur, là où ils vont, derrière lui, mon père, qui prend la photo. (16)

Cette photo deviendra une pièce maîtresse de la mécanique de la langue, par la double absence de présences seulement suggérées : la mer d'une part, le père de l'autre – et inutile de trop charger sémantiquement l'homophonie mer/mère. « Photo » n'est pas ici le nom d'une extériorité de la langue, mais celui d'une impression visuelle liée originellement au langage, à ses percepts ou ses « idées », à ses perspectives, à sa capacité de rendre visible l'invisible.

À mesure que le récit avance, l'enchaînement se fait de plus en plus serré et précis :

Voix : lui-même parlant ces derniers mois de la mort, de temps bref que prétendument il lui restait et nous se moquant, l'empêchant de continuer, lui disant qu'avec ses histoires il nous barrait, lui insistant que ce n'était plus comme avant, en lui disant-il, pour le corps et la tête, cet affaissement, une fatigue et nous rétorquant une fois de plus qu'il aimait trop à se faire plaindre et qu'à tout on pouvait résister, que c'était une question de décision intérieure, tenir et pas s'abandonner.

Abandon : petite maison, entré à nouveau par le portail rouillé, derrière le cabinet médical, s'être rendu jusqu'au fond du jardin, c'est le soir et le grand ciel de mer s'assombrit avec cette déchirure orange à l'ouest au-dessus de la digue. [...] (20)

La voix déjà se mêle au lamento. Aussi, au dernier mot du premier paragraphe (« s'abandonner »), le premier mot du second paragraphe fait directement écho (« Abandon »). Le maillage petit à petit se resserre. Le « grand ciel de mer » s'étoffe d'une nouvelle épaisseur de temps. Bientôt, les principaux maillons du récit, c'est-à-dire ceux qui reviennent le plus souvent (« Voix », « Photo »...) commencent à se fondre, comme ici :

Voix : pour justement il n'y a même pas deux mois l'avoir interrogé sur cette photo, en avoir affiché un exemplaire scanné sur l'écran de l'ordinateur, très agrandi on voyait tous les détails, lui-même plutôt surpris que je prenne des notes sur ce qu'il m'en disait, s'enquérant de ce pour quoi faire et moi lui répondant simplement ne pas savoir encore (et le trouble, cinq semaines plus tard, à retrouver précisément ces notes), mais que cette photo je la trouvais surprenante, sinon belle, évoquant simplement cette échelle de majesté du tracteur au-dessus des trois hommes, ce rapport du ciel, de la terre et de la route et lui ne m'écoutant déjà même plus, de toute façon déjà trop embarqué dans la précision à ses yeux nécessaire de ce qu'il y avait à dire concernant l'engin et la photo, affirmant, mes notes restées intouchées depuis (l'enchaînement imprévisible qui s'est fait change la valeur des notes, puisque des photos on en avait scanné deux autres et que de celle-ci seulement on avait demandé explication, remettant à plus tard pour les deux autres) : « Le jour où ma mère m'a vu passer sur ce truc avec une pelle dessus, elle ne voulait plus vivre. » (30-31)

Il y a quelque chose de cinématographique dans cette surimpression de la voix sur l'image, comme si était racontée la fabrication d'un film, le père faisant la voix-off. Mais il s'agit d'une image fixe : l'écriture « fixe le vertige » de la production d'images liées au père absent, liées à l'absence même (« ciel de mer », garage vide). De même, la description des intérieurs se présente comme un travail de fixation visuelle :

Maisons : les intérieurs n'en vivent pas dans la tête comme ils vous arrivent depuis un film ou une image. Impression d'abord des volumes, en lumière et disposition, et dans cette perception globale la netteté se perd. On pratique tous ces exercices dans

le rêve, fixer un instant le rêve là où il vous a emmené, et puis tourner la tête, par exemple vers la gauche, considérer ce qui est le bord de la vision frontale qu'on avait, et examiner ce bord. [...] (33-34)

Ce n'est *pas* comme dans un film ou une « image » (le mot est employé ici dans son sens strict et désigne un objet extérieur). Il y a quelque chose de plus « progressif » (au sens de l'anglais *in progress*), de plus lent dans le processus littéraire de suscitation des visions mentales. En disant ce processus, l'écriture inscrit la présence, ou le cheminement vers la présence, dans une *durée* (l'inchoation, la progression), laquelle en vient à composer le temps même du récit.

Quoi que l'écriture suscite et assemble – visions, voix, sentiments ou autre –, la disparité des sensations s'efface peu à peu derrière la continuité de leur enchaînement, de leur liaison progressive. Ce qui perdure, ce qui se maintient, c'est le flux sensible lui-même, qui prend immédiatement forme langagière, ainsi qu'en témoigne la préséance des termes anaphoriques. L'écriture de *Mécanique* est la fixation de ce flux. Même que, à un second degré, le texte réfléchit ce processus de fixation. Je pense ici à l'inscription, dans le texte, de tout ce qui relève de la scripture, de la graphie. Au milieu du récit, l'anaphore « Biographie » est répétée trois fois de suite. On relève évidemment dans le mot la « graphie » de l'écriture. De fait, il y sera question de ces papiers retrouvés qui composent une sorte de témoignage rédigé par le père. À aucun moment, dans les paragraphes « biographiques », la vie n'est abordée indépendamment de la matière textuelle et graphique :

Biographie : les quatorze pages sont des feuilles de classeur perforées, à petits carreaux, mais il ne s'est pas embarrassé de classeur, ni de trombone ou d'agrafe : il a dénudé du fil électrique, en a fait quatre tortillons de cuivre, et c'est cela qui relie les pages. Il est surpris d'écrire autant. Il y a deux grands morceaux, un de huit pages, un de six, et puis il rajoute entre les lignes. Ou parfois, quand vraiment il n'y a plus de place, note un ajout au verso de la page de gauche, avec une flèche, et s'étonne même, lui qui n'aurait jamais touché un clavier de dactylographie : « C'est ça, le traitement de texte? » (64)

Les sensations éprouvées à la lecture de ces pages ne se démarquent pas vraiment des autres sensations, langagières ou non. Elles participent du flux sensible. Seulement, elles renvoient au travail d'inscription, de fixation matérielle du flux.

C'est une manière, aussi, d'inscrire ses propres mots dans une chaîne déjà commencée, déjà en travail, ou bien, à l'inverse, d'engrener les maillons ou les marquages sensibles préexistants dans sa propre mécanique narrative. Ainsi, toujours dans le « bloc biographique » central :

À la sixième page du texte sur son père, quelques lignes qui veulent être un portrait moral : « Mon père était d'une rigueur mentale inflexible. Je ne l'ai jamais entendu dire un gros mot dans sa vie et cela nous mettait parfois en opposition. Par contre c'était un anxieux, je le partage et le comprends... » Et puis voilà, c'est la note de la page aux trois encres qui transperce : « N'avons-nous pas ensemble porté secours sous les roues du train (L. Pasquier, Bordin... et combien?) », le baptême du sang en 1942 alors complété par l'image, ainsi au loin, sans détail, d'une voiture contre un train? [...] (64)

Ce n'est pas seulement le commentaire d'une écriture par une autre écriture. C'est un portrait du père tracé à travers le portrait que le père a fait de son propre père... Bon établit ainsi, au moyen d'un pur travail esthétique et autoréflexif, une sorte de continuité généalogique qui relève paradoxalement du seul présent : non seulement le commentaire est écrit au présent de l'indicatif, mais la conduite du récit n'est déterminée que par l'horizon de la venue d'une présence de l'absent (le père mort).

Dans un autre morceau du « bloc biographique », l'écriture accomplit la même liaison généalogique exactement, mais en l'appliquant cette fois à la lignée maternelle :

Biographie : elle, la fille de l'instituteur du marais mouillé, temps de guerre, avec sa sœur Yvette à l'École Primaire Supérieure de Jeunes Filles de Luçon, année scolaire 1942-1943, elle a onze ans, et c'est seulement dans huit ans qu'elle sera pour la première fois institutrice, et elle écrit elle-même, sur l'album où elle a collé les bons d'achat de chaussures et de cahiers d'écoliers visés par les collabos : « On savait ne revenir qu'à Noël et à Pâques, c'était long, c'était loin. Au début, on a beaucoup pleuré. Plus d'un kilomètre pour aller à la gare dans le matin froid, le père roulant sur son vélo les deux valises trop lourdes. D'abord un omnibus dont chaque compartiment indépendant donnait sur le quai et qui crachait des escarbilles, on changeait à La Roche pour un express qui s'arrêtait partout. On retrouvait les locaux froids, la nourriture insuffisante et détestable. Ni les biscuits vitaminés qu'on nous donnait, ni le miel de la maison gardé sous clé dans la boîte à provisions ne nous en consolaient. Aux grandes sorties mensuelles on n'était plus qu'une quinzaine. Sous prétexte que son mari avait connu notre oncle, la prof de math la plus rigoureuse nous prenait parfois à goûter. Merci madame Bastié, mais ça passait mal. Au fil du temps, les parents ont accepté qu'on aille chez une copine. C'est comme ça qu'à quatorze ans j'ai été accueillie chaleureusement à Saint-Michel. » Elle est la copine de la fille, elles ont quatorze ans, et le garçon de la famille, avec



ses vingt et un ans, a déjà son attestation de FFI, des cheveux en brosse un peu trop longs, sa moto, ce qu'il porte d'assurance dans les yeux (ce qu'il dit son baptême du sang c'était juste avant). Sept ans de plus qu'elle, à cet âge, c'est un monde. Ils se marieront six ans plus tard : de ces choses-là, de l'image du fils mécanicien, de la maison où elle est accueillie, avec les pompes à essence, les cloches de l'église au matin dans la chambre dite bleue qu'elle partage avec la sœur, et savoir même s'il est là, la première fois, le fils, ou si seulement elle en entend parler, si une fois les deux gamines il leur fait le tour du village sur la moto et tout ça ce ne sont pas des choses qu'on évoque avec elle : on les écrit ici, on lui donnera le livre, on n'en parlera pas. On a soi-même, les photos de l'époque sous les yeux, une fille de cet âge. On y pensait, l'autre jour, à l'hôpital et même si ce furent dix brèves minutes, avec la contraction irrégulière des paupières, et l'appareil branché sur le doigt qui donnait sur l'écran sa courbe encore régulière, on y a pensé, en mettant la main dans ses cheveux. (66-67)

La mère et la fille du narrateur sont ainsi renvoyées face à face. Elles ont le même âge, comme si elles se rencontraient dans un présent arrêté. Et cette liaison généalogique est rapportée au travail circonstanciel et actuel de l'écriture : « on les écrit ici, on lui donnera le livre ».

#### LA MAIN QUI REDRESSE

À quoi sert d'enchaîner ainsi les sensations et d'en fixer le flux sur la page? L'objectif dépasse certainement l'univers parental (la généalogie) pour englober un conflit plus large qui oppose la langue et le monde. La mécanique de la langue répare, *redresse* ce qui, du monde, a été brisé, gauchi. Ce n'est pas pour rien que le récit évoque à plusieurs reprises les rocade autour de la ville, quand le narrateur et son frère cherchent l'hôpital où le père se meurt :

Les courbes étaient égales, et les yeux un peu entrouverts. On est rentrés. Le sur-lendemain, c'est lui, mon frère, qui reviendrait, aurait à le reconnaître, et affronter quelque service impoli de bout de couloir en mairie. Moi les rejoignant le jeudi matin, lui et ma mère, mais faisant cette fois route avec ma propre voiture, repassant encore à ce feu de la rocade avec l'indication Centre Hospitalier mais plus la peine de s'arrêter : on serait là le lendemain matin huit heures tous trois, dans la voiture de mon frère. (75)

Ces « courbes égales » signalent une sorte de gauchissement du monde. La suite du récit fait beaucoup de place aux routes, aux trajets. Or, ce sont chaque fois des formes géométriques, des formes courbes que la langue a à redresser. « Transition : le grand virage de 1964, l'année

de ses quarante ans et c'est seulement maintenant que cela vous paraît jeune » (76). Cet événement, qui semble *a priori* relever du passé, est posé, comme dans les exemples déjà cités, à égalité du présent (« maintenant cela vous paraît jeune »). Et il fait écho aux chemins, aux routes, aux courbes des rocade du monde d'aujourd'hui.

La mécanique se fait ainsi plus abstraite et plus complexe. On pourrait dire que l'on passe peu à peu d'une machine de diction à une machine de fiction. Les différentes perceptions sensibles seront désormais superposées – ou accrochées comme les maillons d'une chaîne – à travers les abstractions, en particulier géométriques, qui leur sont sous-jacentes. Par exemple, le basculement entier des repères provoqué par le déménagement à Civray (76-78) est immédiatement redressé au moyen d'une cartographie complète et complexe de la maison et du garage sur sept pages coulées d'un seul tenant (79-86). La « Fuite » à Paris, en rupture de la famille, du père surtout qui cependant n'est pas nommé (« Je n'ai pas vu mes parents depuis plusieurs années, mes deux frères encore moins, j'écris parfois à ma mère » – 86), est immédiatement suivie d'une « Liste » *dressée* depuis le lointain d'une autre fuite, à Marseille cette fois :

Liste : dans la valise de carton noire où sont empilés depuis si longtemps cahiers et carnets, trois Clairefontaine 120 pages qui datent de cette année passée à Marseille, j'ai retrouvé facilement cette liste que j'avais souvenir d'avoir dressée, dans un bureau de poste, avec les noms de Saint-Michel-en-L'Herm, quand on y trouvait encore, cornés et jaunis sur leur pupitre à tringle, ces bottins par départements reliés par paquets de trois, pages blanches, pages jaunes : Ardoin, Arrignon, Auguste [...]. (87)

En dressant la liste continue de dizaines et de dizaines de noms (dont je n'ai cité que les trois premiers), Bon esquisse une cartographie du village où se trouve le garage, avec les *droites* de ses deux rues, ainsi que les silhouettes redressées : « et découvrir, dix-sept ans après avoir recopié cette liste dans le bureau de poste à Marseille, trente-sept ans après avoir quitté Saint-Michel-en-L'Herm, qu'un nom sur deux on est capable de le localiser dans les deux rues du village, d'y associer un métier ou une silhouette, une histoire ou une fonction » (88).

On pourrait observer encore ce travail de redressement dans le détail. Montrer, par exemple, comment l'écrasement du pays vendéen sous ses digues et le forçissement là des corps demandent redressement, exactement comme la « courbe régulière » qui inscrit les battements de cœur du père alité à l'hôpital (92-93). Comment aussi les « Dimanches », dont

les promenades et les visites « gauchissent » la semaine en son extrémité, sont ramenés pareillement à une cartographie du garage, parce qu'« avec mes frères, le dimanche on a le garage pour nous » (97). Il ne s'agit pas de tordre – ou de détordre – la réalité pour la rendre plus convenable, plus « droite » au sens de l'anglais *straight*. Les formes gauchies et courbées du réel sont comme des maillons ou des anneaux que la syntaxe narrative assemble pour former une chaîne mécanique de plus en plus droite et tendue.

Si l'on voyait encore la mécanique comme une réalité séparée de la langue, on aurait du mal à saisir le *sens* des « Routes » et des « Échappées » qui forment la matière des derniers paragraphes du récit. Il se trouve que la langue, par son travail et ses fatigues, a hérité entièrement de la mécanique du monde. « Voix : apprendre la mort, a dit mon frère, et lui au moins avait cette capacité de pleurer » (101). « Routes : les chemins alors se séparent. Interne à Poitiers en terminale, sous prétexte de travail, je ne reviens qu'un dimanche sur deux » (102). Jardin : « Une fois, je me vois revenir dans la cour et découvrir, écrasé par un camion manœuvrant [le carton] dans lequel un peu plus tôt j'avais passé deux heures sans sortir » (104). « Échappée » au Salon de l'auto :

Je n'y suis jamais retourné, mais combien de fois, un dimanche de repas, on l'en ferait parler, lui qui à son tour avait passé relais à mon frère : « Et le Salon, cette année ? » Mais le Salon est devenu bisannuel, et finalement lui-même n'y allait plus, sous prétexte que maintenant ce n'était plus des voitures, qu'on y vendait, mais du crédit. De toute façon, plus personne pour lui serrer la main en l'appelant par son nom, et plus rien à voir sous les capots que le même moteur Compagnie Française de Mécanique, increvable, pour toutes les marques, sous les invariables ajouts identiques aussi de deux équipementiers, les mêmes pour tout le monde. (109-110)

« Routes », encore :

La semaine dernière, j'ai regardé : il n'y a plus de panneau Citroën, mais au même endroit, le long de la haie de sapins, juste avant la fabrique de citernes à gaz, il y a deux panneaux publicitaires, un pour le supermarché Champion, un pour une pizzeria neuve à l'onomastique incertaine : *Chez Juliano*, avec la litanie habituelle des publicités, mais plus rien pour Citroën. (114)

Autant de maillons qui disent la disparition d'un monde, comme dans *Temps machine*. Disparition en elle-même inéluctable, *irréparable*, si ce n'est à l'intérieur du récit. Et pour que la chaîne tienne malgré l'absence, il y a ce genre de paragraphe comme d'un courant redressé, qui dit la beauté héritée des déplacements nocturnes en voiture : « Nuits : le



souvenir d'heures ainsi derrière pare-brise, lui conduisant, dans la succession précise de véhicules et des années. [...] Et pour moi c'est toujours : voir à travers le cadre d'un pare-brise suffit pour ralentir soudain le monde, l'arrêter dans la tête qui le rêve » (114-115). Une autre échappée, aux 24 heures du Mans cette fois, et encore des torts à redresser : « est-ce qu'il a ressenti ça comme une première trahison, on y est allé deux fois, aux 24 heures, après quoi il a dû y refaire quelques équipées, mais sans nous » (118). Un dernier « Lamento » reprend ensuite l'idée de rêve :

Lamento : temps que s'ébauchent les rêves (ils viennent maintenant, parfois énigmatiques, parfois horribles), pas de voix encore mais sa présence, là-bas de l'autre côté d'une rive et qu'il nous faudrait rejoindre, on ne peut pas, par ces paysages plats avec ruines, paysages désolés qui sont le cadre monochrome de l'enfance, ainsi convoqués, écrasés, dénudés et simplifiés. (121)

Étrange comme la langue semble revenir tout d'un coup à plus ancien que la fiction, à l'idée seule de présence inaccessible : paysages vieux, ruinés, *écrasés*, c'est-à-dire impossibles à redresser. Le premier maillon du récit était la « Voix »; le dernier revient en amont même de la voix (« pas de voix encore mais sa présence »), à une présence très ancienne et régressive (les rêves énigmatiques évoquent la régression). Tout est en place pour accrocher le dernier anneau, le maillon fort sans lequel la chaîne du récit ne tiendrait pas, c'est-à-dire le temps :

Temps : ce matin-là à l'hôpital on l'a retrouvé mais dans ce petit bâtiment plat, en entrant par l'arrière. Un couloir, des pièces numérotées, et lui là. Je ne l'ai pas embrassé, j'ai mis la main sur son visage, dur, gelé, quand le visage n'était ni dur ni gelé. Trois ans plus tôt, sa mère, dans une pièce équivalente, et comment ils se ressemblaient. Puis on a suivi le fourgon, non pas par la rocade, mais par une suite de ronds-points sous une pluie noire, dans les bords de la ville, quelquefois séparés du fourgon par la masse anonyme de ceux qui par ces ronds-points vont chaque jour à cette heure au travail. On s'est arrêté derrière le fourgon à la réception du cimetière, les deux hommes sont allés signer des papiers, nous ont fait signe qu'on pouvait attendre dans la voiture. On avait retrouvé le cercueil sur un chariot mécanique, on nous avait laissés avec lui quelques minutes, ma mère, mon frère et moi. Puis l'autre frère arriverait, le plus jeune, qui a fait la route de Bretagne, et qui resterait ensuite quelques jours avec ma mère, qu'elle ne soit pas seule : comme son propre relais dans la tâche pour la première fois accomplie à trois. On a attendu dans ce salon où on avait tout à l'heure rapproché les sièges, et pris un mauvais café tiède au distributeur. Devant, il y a des arbres et cela s'appelle : Clairière du silence. On y disperse les cendres, et on peut déposer, sur les cendres, des fleurs naturelles (des avis vous informent que le règlement interdit de les brûler avec le cercueil). Seulement les fleurs fanent, restent les emballages de cellophane, et sous les arbres c'est tout ce qu'on voit, quelques taches grises et durcies par la pluie comme un

reste de ciment, et ces emballages mouvants de cellophane vide. Deux employés avec un tracteur sont venus en ramasser quelques-uns. Puis des voitures sont venues se garer, on a accueilli la famille et les proches. Pour une autre salle, d'autres voitures arrivaient. L'homme de tout à l'heure, avec sa boucle à l'oreille, et son costume noir sur son corps de trente ans, était à nouveau devant la porte avec cet avis pour les fleurs et m'a fait signe. On est entrés avec ma mère et mes frères, et maintenant c'était dans l'urne de métal rouge : on a découvert à cet instant que l'urne de métal était rouge, avec son nom gravé en grosses lettres un peu nues, incongrues (c'est obligatoire). Mon frère était le plus près, c'est lui qui a pris l'urne et puis, comme il conduirait, c'est moi qui l'ai reprise, et tenue jusqu'au bout. J'avais dans la paume de la main droite cette sensation froide, quand le visage sur laquelle on la pose est si bien connu, là définitivement immobile. Maintenant, à deux heures de distance, la même paume droite appliquée sur le brûlant du fer. Il y a ce poids, qui n'est pas le poids d'un corps, ni d'un être, qui pourtant est un poids. Il y a ce métal lourd, on pense au métal du tracteur aux vingt-quatre roues, on en parle, et qu'il se souvenait de combien de tonnes le tracteur, combien de tonnes la remorque, combien de tonnes la pelleuse : et cela, l'urne rouge presque brûlante dans vos mains, qui soudain pèserait autant. On est parti, maintenant à cinq voitures qui se suivent. Le temps s'est éclairci, on a encore une forte averse en route mais au cimetière un beau temps tellement étrange, d'un ciel lavé, comme augmenté. C'est qu'on est de retour à la mer. Le cimetière est tout neuf, un mur en carré, de palplanches de béton gris clair. Les tombes ont commencé dans le coin opposé. Peut-être auraient-ils pu laisser des arbres? On monte à pied vers les cases numérotées, tout en haut de l'allée. Il y a d'autres silhouettes, deux employés communaux en tenue de police, et d'autres proches, des amis et voisins. Par-dessus les pins on ne voit pas la mer, mais on la devine. Il y a ce très grand ciel et le vent, l'horizon et ce souffle. On s'est rassemblé en demi-cercle, je lève l'urne et la pose. On dira quelques mots, on posera des fleurs. Les voitures sont en bas. (121-124)

Temps : c'est à la fois le temps qu'il fait (« le temps s'est éclairci, on a encore une forte averse en route mais au cimetière un beau temps tellement étrange ») et la temporalité que produit le récit. Le temps, voilà ce qui, en définitive, rassemble et ressaisit l'ensemble des éléments de la chaîne, voilà ce qui relie le discontinu et le gauchi du monde. D'où l'image aboutie des ronds-points qui font comme les maillons nombreux d'une chaîne, alors que les formes courbes des paragraphes précédents n'évoquaient chaque fois qu'un seul anneau (« on a suivi le fourgon, non pas par la rocade, mais par une suite de ronds-points sous une pluie noire, dans les bords de la ville »).

Est dite ici enfin, tout au bout du récit et du parcours du père, l'origine sensible de la production de langue. Cela tiendrait au contraste du chaud et du froid dans la main droite,

sorte de logique primaire d'enchaînement dont le récit aura hérité. Il faut revenir ici une dernière fois à Herder :

Le toucher [*Gefühl*] est la base de tous les sens, et cela donne aux sensations les plus diverses un lien si intime, prégnant, indicible, que de cette liaison proviennent les phénomènes les plus étranges. Je sais plus d'un exemple de personnes qui naturellement, sans doute à partir d'une impression de l'enfance, ne pouvaient s'empêcher de lier immédiatement, en un rapide éclair, à tel son telle couleur, à tel phénomène tel obscur sentiment tout à fait différent, qui, par le biais de la comparaison de la lente raison, n'a aucune parenté avec lui : qui peut en effet comparer son et couleur, phénomène et sentiment? Nous sommes pleins de semblables associations des sens les plus divers; mais nous ne les remarquons pas autrement que dans des éclairs qui nous déconcertent, dans des maladies de l'imagination, ou dans des occasions où elles deviennent extraordinairement discernables. Le cours habituel de nos pensées va si vite; les vagues de nos sensations font une rumeur si obscurément mêlée : il y a tant de choses à la fois dans notre âme qu'à la vue de la plupart des idées, nous sommes comme assoupis auprès d'une source, où nous entendons certes encore la rumeur de chaque vague, mais si obscurément que le sommeil finit par nous ravir tout sentiment discernable. S'il se pouvait que nous retenions la chaîne de nos pensées, et qu'à chaque maillon nous puissions chercher la liaison – que de choses singulières! que d'étranges analogies des sens les plus divers selon lesquelles l'âme agit pourtant couramment! Nous serions tous, aux yeux d'un être *purement* raisonnable, pareils à cette espèce de fous qui pensent intelligemment, mais font des liaisons bien incompréhensibles et absurdes! ([1772] 1992 : 81-82)

La sensation dans la main sous-tend l'ensemble de la chaîne narrative de *Mécanique*, des impressions d'enfance aux couleurs des machines, de l'assemblage des voix et des images à la mécanique plus complexe de l'écriture autoréflexive et abstraite. On oublie souvent que la sensation à l'origine du développement de *la Recherche du temps perdu* est d'abord tactile : c'est le souvenir *textural* de la madeleine sur la langue qui enclenche le travail de la mémoire. Chez Bon, c'est dans la main et dans le présent (en un mot : dans le *maintenant*) que se situe l'origine de la parole. En lisant Herder, on croirait presque entendre, *a contrario*, cette phrase de Tolstoï que Claude Simon a rendue célèbre en l'insérant dans son *Discours de Stockholm* : « Un homme en bonne santé, écrit Tolstoï, pense couramment, sent et se remémore un nombre incalculable de choses à la fois » (Simon, 1986 : 26). *Mécanique* s'écrit depuis cet « obscurément mêlé » du langage sensoriel qui enclenche la chaîne du dire et du raconter. Et de cette chaîne, le toucher serait l'*amorce*, la première morsure (du chaud, du froid...).

La phrase qui parle de la main insiste, lancinante : il s'agit de la main droite (« paume de la main droite », « paume droite »). La quatrième de couverture nous avait donné déjà une clé pour appréhender l'importance du détail : « Justement la main qui écrit ». Mais il y a plus : la main droite, c'est aussi la main qui dresse : le verbe « dresser » est issu du latin *rectus*, qui veut dire « droit ». Dans *Temps machine*, on a vu travailler la main qui maintient, le « travail de maintenant ». Dans *Mécanique*, l'effort de maintien prend un tour particulier : la main dresse, redresse, et élève ainsi dans la langue un monument au mort. Il s'agit finalement de redresser ce qui est mort, disparu, froid, à l'intérieur d'un monde recréé et ressenti comme présent. Élever, comme au moyen d'une chaîne à poulie, une silhouette de fer sur fond de ciel de mer, malgré le gauchissement partout du monde d'aujourd'hui (les ronds-points, le vide du jardin de cendres et du cimetière, l'incongruité des lettres nues sur l'urne) : voilà ce que l'écriture redresse de force. Sans l'effort d'enchaînement et de redressement accompli dans *Mécanique*, tout un monde – celui des garages, des véhicules, monde petit et étroit du père, mais relié au macrocosme des routes, des villes, des usines – se serait écrasé sans reste dans le temps dégradé et discontinu du réel.

## CHAPITRE 4

### DAEWOO. LA MACHINERIE DU ROMAN

Dans nos analyses de *Temps machine* et de *Mécanique*, on a vu s'opérer des mouvements régressifs vers des usages anciens et poétiques du langage, jusqu'à un niveau élémentaire où la main et la sensation suscitent les premiers enchaînements syntagmatiques et narratifs. En entrant dans *Daewoo*, on se reportera maintenant « en avant ». Il s'agit d'un livre très « complexe » (on retrouve ici le sens initial, et en quelque sorte inverse, de la « complexité » : non plus « pliement » et densité, mais élaboration, perfectionnement...), tant dans sa forme que dans son fonctionnement. Mais cette complexité n'est pas prise directement aux Modernes, à Proust ou à Faulkner par exemple, comme c'est encore le cas dans *Sortie d'usine*, puis dans *Limite*, *le Crime de Buzon* ou *Décor ciment*. Tout se passe comme si l'écriture usinière, forte de ses régressions et de son effort de diction, en transportait les acquis sur le plan plus progressiste du « roman » compris comme machinerie d'illusion. Il y a dans *Daewoo* un fond actif de diction, une poésie dense de l'usine close. À partir de ce fond, le roman construit tout un ensemble de machines fictionnelles qui œuvrent à fabriquer de l'illusion et de l'artifice.

Les usines Daewoo ont fermé leurs portes dans la vallée de la Fensch, en France. Mais les spécifications onomastique et géographique importent peu. « Daewoo » n'est qu'un nom, une suite de lettres que le récit démontrera une à une :

La disparition progressive des six lettres, d'abord comme on efface à la machine, enlevant les dernières lettres. Quand j'étais arrivé, c'est un O majuscule qui se promenait dans le ciel, soulevé par le bras jaune de la grue au-dessus du rectangle bleu de l'usine : et DAEWO puis DAEW puis AEW puis EW, enfin ce seul W au lieu de DAEWOO, écrit en géant sur l'usine. (77)

À la page suivant, le narrateur ne manquera pas de dire comment ce « W » restant lui rappelle Perec. Cela n'est pas sans signification. Il faut prendre « au pied de la lettre », si je puis dire, la locution adverbiale « au lieu » : « ce seul W au lieu de DAEWOO ». C'est manière, il me semble, de dire comment le livre peut remplacer le monde. La locution « au lieu » apparaît

d'ailleurs dès la deuxième page de *Daewoo* : « Au lieu de quoi vous marchez encore » (10). Au lieu du monde, poser cette marche, cette progression qui n'est que de langue et même de fiction (le « vous » renvoyant ici à une instance purement littéraire). Au lieu de l'usine qui a fermé, c'est-à-dire en son lieu même et à sa place, la littérature s'impose comme machinerie *autonome*, au sens propre : qui produit sa propre nomination. N'est-ce pas, après tout, la visée ultime de l'écriture de l'usine? Non pas mimer ou transposer une réalité séparée, mais faire de l'écriture même une usine, suivant la « renverse » annoncée et amorcée dès *Sortie d'usine*, « qui basculait l'écriture de l'usine en l'usine comme écriture » (165).

On constate d'ailleurs des symétries très fortes entre *Sortie d'usine* et *Daewoo*, deux textes qui, à vingt ans de distance, abordent tous deux le thème de l'usine de façon progressiste. Mais la marche de *Daewoo* charrie les anciennetés rapportées à la langue dans les textes intermédiaires, comme en témoigne symptomatiquement la reprise, dans les titres des fragments, de mots-maillons rencontrés déjà dans *Mécanique* : « repères » (*Daewoo en Lorraine, repères* – 13-18) ou « échappée » (*Échappée : l'usine blanche* – 238-241) par exemple. Aussi la première séquence de *Daewoo* est-elle parfaitement symétrique au dernier fragment de *Sortie d'usine* :

Pourquoi appeler roman un livre quand on voudrait qu'il émane de cette présence si étonnante parfois de toutes choses, là devant un portail ouvert mais qu'on ne peut franchir, le silence approximatif des bords de ville un instant tenu à distance, et que la nudité crue de cet endroit précis du monde on voudrait qu'elle sauve ce que béton et ciment ici enclosent, pour vous qui n'êtes là qu'en passager, en témoin? (9)

Comment ne pas repenser au portail ouvert de *Sortie d'usine*, au moment où le narrateur revient sur les lieux désertés du travail? D'une fois à l'autre, on retrouve la même distance infranchissable (« qu'on ne peut franchir »), la même « présence » mais extérieure, donnée seulement à celui qui vient « en passager, en témoin ». Or, par l'inversion symétrique de la « clôture », qui figure ici, sous la forme imagée du portail, au tout début du texte, l'écriture bascule d'emblée de l'autre côté, c'est-à-dire dans le vide, dans l'absence, dans le « rien » :

Rien. Le grillage au long de la quatre-voies, sur un trottoir sans bitume, tandis que des camions aux lourdes remorques isothermes (Renault Magnum, Mercedes Actros, Volvo FH12 ou Daf XF, la litanie des marques et types que vous n'avez jamais su empêcher de vous traverser la tête) vous frôlent au passage, assourdissants. Croire que la vieille magie de raconter des histoires, si cela ne change rien à ce qui demeure, de l'autre côté du grillage, fixe et irréversible, et

négligé désormais de tous les camions du monde, lequel se moque aussi des romans, vous permettrait d'honorer jusqu'en ce lieu cette si vieille tension des choses qui se taisent et des mots qui les cherchent, tandis que vous voudriez pour vous-même qu'un peu de solidité ou de sens encore en provienne? (10)

Il y a, à cet endroit précis du monde, une *vacance* que la langue peut investir et scruter (« les mots qui cherchent »), pour y travailler et y produire, là même où il n'y a plus ni travail ni production.

Cela est dit explicitement et très densément dans certaines autres phrases du fragment : « Refuser. Faire face à l'effacement même » (9). À un monde qui se refuse, opposer une langue qui refuse. À un monde qui s'efface, opposer une langue qui fait face. La littérature se pose ici comme « machine de guerre » (Deleuze et Guattari, 1980 : 434-527), extérieure et autonome (« cela ne change rien à ce qui demeure, de l'autre côté du grillage, fixe et irréversible »). Machine d'un genre très particulier, qui ne s'affronte pas à des présences ennemies, mais à l'absence, à « l'effacement même ». Or, s'affronter à ce qui se retire, n'est-ce pas se poser sur le chemin d'un présent, quand on sait que ce temps provient précisément du « retrait » (Heidegger)?

C'est en tout cas l'intuition qui nous guidera dans ce chapitre, alors que l'on travaillera à démonter quelques-uns des mécanismes qui composent la machinerie du roman.

#### DES UNIVERS INVISIBLES

La vision initiale de l'usine clôturée et vidée n'est pas la représentation d'un lieu spécifique, mais déjà une image poétique, qui impose sa propre puissance de condensation et de révélation. La narration reviendra plusieurs fois sur le terrain de l'usine comme à l'assise poétique de ses usages prosaïques et progressifs du langage. L'image de l'usine fermée résume un certain rapport au monde, ou ce que Rancière appelle un « partage du sensible » :

C'est un découpage des temps et des espaces, du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit qui définit à la fois le lieu et l'enjeu de la politique comme forme d'expérience. La politique porte sur ce qu'on voit et ce qu'on peut en dire, sur qui a la compétence pour voir et la qualité pour dire, sur les propriétés des espaces et les possibles des temps. (2000 : 14)



La politique de *Daewoo* n'a rien à voir avec l'« engagement littéraire » ni avec quelque résurgence marxiste<sup>13</sup>. Il s'agit plutôt d'un partage esthétique, sensible, qui détermine un ensemble de relations entre le visible et l'invisible (« les lettres de l'ancien nom encore visibles sur le mur bas » – 10), entre la parole et le silence (« le silence approximatif des bords de ville » – 9), ainsi qu'un certain ordre de l'espace et du temps. Rapports, relations, ordres ou répartitions partout marqués, dans *Daewoo*, au sceau de l'effacement, du retrait. La rupture même s'est faite « discrète » : « Signes discrets pourtant et opaques, rien que d'ordinaire » (9). Rien ne se montre, rien ne se donne à dire. Et pourtant, il y aura parole, il y aura travail esthétique, c'est-à-dire réagencement de ce qui peut être vu et de ce qui peut être dit, ainsi que proposition d'espace et de temps.

Cela que l'image de l'usine résume poétiquement concerne aussi la ville et le monde plus large. Dans un monde en rupture de travail, partout l'effacement et l'invisibilité gagnent. Des univers humains deviennent inaccessibles, parce qu'ils sont particularisés et relégués à la solitude du privé, du non-visible. Ulrich Beck a dit cela exactement, en termes sociologiques, dans *la Société du risque* :

Dans le contexte de l'individualisation, le chômage de masse est vécu comme un destin personnel. Les gens ne sont plus touchés par le chômage de façon collective et socialement visible, ils en sont victimes dans *certaines phases spécifiques de l'existence*. [...] Dans ces existences individualisées et privées de leurs référents de classe, le destin collectif se transforme d'emblée en destin *personnel*, en destin *individuel* qui s'inscrit dans une société que l'on n'aborde plus que de façon statistique. ([1986] 2001 : 195)

Le chômage, dans le monde contemporain, constitue d'abord et avant tout un problème de visibilité. « On comprend donc que la nouvelle pauvreté se terre entre les quatre murs des maisons, qu'elle continue à dissimuler activement ce que l'événement a de réellement scandaleux » (Beck, [1986] 2001 : 200). Le deuxième fragment textuel du roman (*Daewoo en Lorraine, repères*) repasse à grande vitesse les statistiques qui prétendent épuiser la réalité des fermetures d'usines : chronologie des faits, nombre des licenciés, chiffres d'affaire, etc. Au bout du compte tombent ces mots : « Fin. Mais pour elles, mais pour eux? » (18) Là

<sup>13</sup> Pour un exemple d'une telle lecture, voir la communication présentée par Stéphane Chaudier au colloque de Saint-Étienne, « *Daewoo* : un roman marxiste à l'âge d'or du libéralisme? ».



commence le travail de la littérature, qui, comme les autres arts, a le pouvoir de rendre visible ce qui ne l'est pas et de capter dans ses rets les trajectoires individuelles. Dans ce cas-ci, la discrétion, l'effacement même des signes du monde obligera l'écriture à faire usage de la fiction. Pour reprendre le dilemme énoncé par Rancière, elle sera forcée de privilégier « l'artificialisme qui monte des machines de compréhension complexes » au détriment du « réalisme qui nous montre les traces poétiques inscrites à même la réalité » (2000 : 60).

#### LA LÉGITIMATION DE LA FICTION

Aussi peut-il paraître étonnant, de prime abord, que tant de lecteurs et de commentateurs aient vu en *Daewoo* un « roman réaliste ». Quoique, tout bien considéré, c'est plutôt la preuve que l'« artifice » a bien fonctionné. L'ensemble de la machinerie du roman repose sur un dispositif ingénieux qui fait en sorte que la fiction revêt les apparences de la non-fiction. Plusieurs s'y sont laissés prendre, qui ont cru que *Daewoo* relatait fidèlement une « enquête », au sens quasi-journalistique du terme. Roger Godard cite par exemple Martine Laval, qui a écrit dans *Télérama* : « François Bon a construit un roman enquête, un roman réalité » (2006 : 231). Mais Godard semble avoir lui aussi du mal à bien faire la part de la fiction : il note des « distorsions » (234, par exemple) dans la relation des paroles et des faits, mais tout montre qu'il considère l'enquête et les entretiens comme des substrats véridiques de l'écriture. Or, Bon a confirmé, au colloque de Saint-Étienne, avoir tout inventé. « Je suis allé en Lorraine, il n'y avait rien à voir, alors je suis rentré chez moi et j'ai écrit », a-t-il dit en substance (je cite de mémoire). Je ne cherche pas à coincer les critiques et les lecteurs qui ont cru en la non-fictionnalité de *Daewoo*, mais seulement à mettre en évidence, par le biais de leur erreur, l'efficacité du dispositif. La fiction, pour fonctionner, c'est-à-dire pour faire illusion, doit se présenter comme vraie. Bon a exposé ce fonctionnement déjà dans l'entretien qu'il a accordé à la revue *Scherzo* en 1999 :

Se rendre compte que l'état dominant de la fiction est un fait littéraire très historisé, et que notre langue est une de celles dont le champ hors fiction est par tradition à la fois très vaste et historiquement fondateur : Saint-Simon, Bossuet, Sévigné, mais les notes de Mallarmé, les explorations mentales d'Artaud ou Michaux. Et, paradoxalement, c'est souvent en mimant ou empruntant cette légitimité de l'écrit non fiction que le roman, dans son histoire, Proust lui-même, renouvelle ou pousse

plus loin sa propre convention, pour se faire accepter comme illusion. (Bon, Châtelain et Gabriel, 1999 : 6)

Le roman se renouvelle, demeure une forme vivante, en repoussant sans cesse sa propre convention. Cela, il peut le faire en puisant dans le réservoir des formes non fictionnelles de la littérature. *Daewoo* emprunte sa légitimité à la forme spécifique du récit d'enquête à la première personne. Un « je » raconte les recherches qu'il a menées sur le terrain des usines Daewoo et des villes de la vallée de la Fensch : repérage, notes, entretiens, photographies, recherches documentaires, etc. Bon n'a pas construit une fiction *à partir de* Daewoo, comme eussent pu le faire nombre de « romanciers » d'aujourd'hui<sup>14</sup>. La fiction romanesque eut alors été reconnaissable comme telle, aux apparences fragiles des personnages et de la fable. Mais pour créer une illusion de réalité qui ne soit pas un simulacre, le mécanisme de la fiction doit pouvoir reposer sur des bases autres que celles de la convention romanesque. L'illusion de *Daewoo* ne tient pas du convenu ni de l'acquis. Elle procède au contraire d'une conquête, d'un élargissement du champ romanesque à une forme traditionnellement réservée au domaine de la non-fiction. Le récit d'enquête à la première personne peut sembler à première vue un peu trivial. Il peut même rappeler « l'Universel reportage » de Mallarmé. Il n'en jouit pas moins, dans l'horizon culturel de notre époque, d'une présomption de vérité dont le roman peut à son tour profiter.

La forme pronominal de la narration compte pour beaucoup dans le fonctionnement du dispositif fictionnel. Käte Hamburger ([1957] 1986) a révélé, dans sa *Logique des genres littéraires*, le statut ambigu de la narration à la première personne. Pour elle, rien ne permet de différencier, dans la forme intégrale de l'énoncé, un récit autobiographique authentique d'un récit fictionnel au « je ». On trouve dans *Parking* (1996) une première formulation du rapport entre la fiction et la non-fiction, corrélée précisément avec le concept d'« autobiographique » : « La fiction doit se présenter comme son contraire pour produire son propre espace de jeu. Chez celui qui a poussé au plus loin cette dimension paradoxale, tout se présente comme autobiographique, mais il faudra attendre que le monde ait retiré les échafaudages de la vision immédiate pour mesurer la reconstruction, et l'art de l'illusion qui nous l'impose » (60-61). C'est à Thomas Bernhard, grand artisan de cette illusion « autobiogra-

<sup>14</sup> Comme l'a fait Dominique Manotti (2006) avec le thriller *Lorraine connection*.

phique », que Bon fait ici référence. Je reviendrai sur *Parking* et sur la question de la fiction au chapitre 12 de mon étude. Pour l'heure, je retiens simplement l'idée d'une fiction qui se présente comme une écriture autobiographique. On tient là le rouage essentiel de la machinerie de *Daewoo*. Hamburger désigne comme une « feintise » (*Fingiertheit*) le récit de fiction à la première personne. C'est une expression qui peut convenir à *Daewoo*, à condition de ne pas y voir, selon une optique platonicienne, un désir de « tromper ». En construisant une fiction aux allures de non-fiction, Bon fait certes œuvre d'illusionniste. Mais « illusion » n'est pas synonyme de « simulation ». Alors que le simulacre est un objet factice se faisant passer pour vrai, l'illusion est un jeu (l'« espace de jeu » dont Bon parlait dans *Parking*), l'action de « jouer dans », selon l'étymologie qu'indique le Littré. Ce jeu peut bien sûr être sérieux, mais à titre de jeu uniquement.

Il s'agit en somme de jouer le jeu de la fiction au lieu même des usines closes, dans l'espace vacant et inapparent du retrait.

#### LE ROMAN ARTIFICIER

Une fois la voix « première » du texte acceptée comme vraie – je parle ici de la voix narrative, présentée comme authentiquement auctoriale ou autobiographique –, tout devient possible, puisque c'est sur la base de sa crédibilité que repose l'efficacité de tous les artifices que le roman mettra en œuvre, pour ainsi dire « secondairement ». On verra ainsi se déployer, depuis la parole narrative légitimée, tout un arsenal d'artifices qui vont concourir à la production d'une véritable « scène de visibilité » – la notion de « visible » débordant évidemment la seule perception optique pour désigner un « faire voir » ou un « montrer » plus global. Dans *le Destin des images*, Rancière établit une belle passerelle théorique entre la parole et la vision :

[L]e régime le plus courant de l'image est celui qui met en scène un rapport du dicible au visible, un rapport qui joue en même temps sur leur analogie *et* sur leur dissemblance. Ce rapport n'exige aucunement que les deux termes soient matériellement présents. Le visible se laisse disposer en tropes significatifs, la parole déploie une visibilité qui peut être aveuglante. (2003 : 15)

Peut-être la première option (le visible se disposant en tropes) correspond-t-elle à ce que Rancière appelait ailleurs le « réalisme », alors que la seconde option (la parole déployant le visible) renverrait à l'« artificialisme ». En tout cas, la visibilité de *Daewoo* procède bien de la parole, plus spécifiquement de la parole narrative légitimée. Et elle se fait éventuellement « aveuglante », c'est-à-dire puissante, éclatante, mais aussi, par là même, artificieuse et illusoire.

Le mot « artifice » est composé des racines *ars* (art) et *facere* (faire). C'est le *faire* de l'art (alors que l'« artefact » serait le *fait* de l'art). Ou plutôt : c'est faire avec art. D'où l'on comprend qu'il s'agit d'un rouage « sophistiqué » de la grande mécanique de la langue mise en place par Bon de livre en livre. L'efficace créatrice du « roman artificier » procède de l'installation de dispositifs fictionnels perfectionnés qui ont pour fonction de *produire* l'invisible, c'est-à-dire de le rendre visible et même jusqu'à l'aveuglement, dans une optique quasi guerrière que suggère le terme d'« artificier » (puisque'il faut « faire face à l'effacement »).

Il s'agit en somme de faire la guerre avec art, avec l'art. Afin d'observer les formes concrètes de cette guerre, on analysera maintenant quatre dispositifs, quatre machines de guerre<sup>15</sup> : la machine ambulatoire, la machine herméneutique, la machine enregistreuse et la machine théâtrale.

### 1. La Machine ambulatoire

Le *mouvement* (concept apparenté à celui de « mécanique ») constitue sans doute la première manifestation ou la première utilisation de cet espace de jeu (le jeu de la guerre) de la fiction. La parole narrative se met en mouvement. Elle tourne autour de l'usine. Elle va d'une ville à l'autre ou d'un lieu à l'autre d'une même ville. « Après le rond-point où l'usine était encore surmontée du mot Daewoo, deux cents mètres plus loin à gauche, l'école primaire » (21). Le mouvement permet de percevoir les signes du monde – le « mot

---

<sup>15</sup> Dans son article sur « la Critique des dispositifs », nourri des lectures de Deleuze, Foucault et Lyotard, Bernard Vouilloux (2007 : 155) relève le double paradigme machinique et militaire du dispositif. Je n'insiste pas davantage ici sur la notion de dispositif; j'y reviendrai aux chapitres 6 et 15.

Daewoo » par exemple, même s'il est promis à l'effacement (« encore surmontée »). Il force le monde à se révéler, parce que décrire un mouvement oblige à produire la succession des images, des percepts qui le composent.

C'est ainsi que la fiction peut créer de toutes pièces des « ambiances ville », en l'occurrence une certaine perception de la ville en mouvement. Par exemple, dans le fragment intitulé *Fameck, Cité Sociale et ambiance ville* :

À Fameck, l'usine bleue c'était chaque fois mon premier arrêt, aussi bien les deux premiers voyages où au culot j'avais pu y entrer, que la troisième fois et les suivantes, quand j'étais resté coincé à la porte.

Après l'usine, la ville. Et pour entrer dans Fameck, d'abord la Cité Sociale : les petites annonces, les affiches, l'ambiance, je passais voir et puis en route.

Juste derrière l'école primaire désaffectée qui héberge la cellule de reclassement (second étage, au bout du couloir), une salle de forme presque cubique, avec des escaliers de carrelage qui peuvent faire gradins, et un plafond technique pour les soirs de danse et de fête. (37)

La déambulation demeure, pour la littérature, le meilleur moyen de se transporter dans la ville. Mais les signes, les arrangements, les géométries qu'elle révèle ne sont plus ceux de Baudelaire ou de Benjamin. Tout tend désormais à l'effacement, au laminage. La salle de la Cité Sociale préparée pour la fête en est le syndrome :

Ce ne sont donc pas, les villes de la Fensch, des villes forcément en gris et noir, et si on souffre plus que sa part, sur le vieux sol de fer, on a su offrir aussi ces compensations et ce partage qui constituent une communauté : des fêtes, même. N'empêche que si on parle de Daewoo, à la maison des jeux, les visages se détournent, on vous dit qu'on n'a pas vraiment remarqué de différence entre l'avant et l'après, et si telle ou telle femme venait et ne venait plus, ou le contraire. On vous dit, quand vous insistez, que les gens viennent ici des communes alentour, que les ouvrières de l'usine n'habitaient pas forcément cette ville-ci, et puis qu'on ne demande pas aux gens ici qui ils sont et d'où ils viennent. (38-39)

Ce n'est pas comme dans *Germinal* de Zola, non plus : la misère n'est pas visible, pas « en gris et noir ». Le monde tend à masquer les signes de la rupture dans le divertissement (la fête, les jeux) et derrière une certaine uniformisation des villes, qui rend les individus indistincts, interchangeable, presque quelconques (« telle ou telle femme »). Or, la déambulation permet de recréer ce jeu des signes qui se retirent et d'une langue qui les *tire* (voir comment le narrateur doit arracher les mots de la bouche des parleurs : « si vous insistez »), ce jeu du

trait et du retrait nommé, au début du roman, la « si vieille tension des choses qui se taisent et des mots qui les cherchent » (10), réactualisée au contact du monde présent.

On a vu dans le fragment précité des esquisses rapides d'intérieurs (couloirs et salle de la Cité Sociale). La machine ambulatoire investit, en plus des rues et des routes, les espaces les moins visibles du monde, ceux qui se cachent derrière des murs. Certains de ces espaces sont publics : la Cité Sociale bien sûr, mais aussi l'école primaire, la Cellule de reclassement, etc. D'autres sont privés : ce sont en particulier les appartements où le chômage se terre, où l'on « attend le facteur » (*Fameck, mai 2003 : l'attente du facteur, et Sylvia*). L'important, dans cette première phase de la stratégie guerrière, c'est d'investir les espaces, de pénétrer. La fiction a alors fonction de bélier : elle entre, de force s'il le faut. Au plus fort de l'attaque, c'est l'usine elle-même que la machine ambulatoire tente d'investir. J'ai cité un passage où le narrateur raconte ses trois tentatives – deux réussies, une contrée – pour se faufiler en douce dans une usine Daewoo. C'est manière de franchir fictionnellement la clôture qui sépare le dire et le montrer de l'univers réservé de l'effacement. Dans le fragment *Ambiances villes, intérieurs usines, et de la question « à quoi bon remuer tout ça »*, le récit superpose les tentatives passées de pénétration et une nouvelle tentative, présente. Le narrateur se bute à une gardienne avec chien, signe que l'on entre dans un espace *gardé*. Au-dedans, c'est le vide qui intrigue, pour sa force *artistique* (sont aussi dits présents, en des temps superposés, l'ami photographe Schlomoff et le metteur en scène Tordjman). Car c'est au vide que la fiction de *Daewoo* a affaire; c'est de là même qu'elle naît, de là qu'elle tire sa nécessité, parce qu'il n'y a rien d'autre à voir ou à montrer.

On ressent dans une usine vide presque la même ivresse que dans une cathédrale. Et de ces objets arbitraires mais plastiquement magiques comme, entre les deux halls identiques, ce passage par une porte de plastique épais, dans une armature de fer : l'image pure et abstraite d'un rectangle rouge barré de noir, sur le fond gris du passage, avec la bande orange des bords, un Rothko. (69)

C'est de l'art, de l'artifice même : on recrée, comme à la ville, une « ambiance », en l'occurrence une ambiance de cathédrale. Et puis on peint, on ajoute des couleurs (beaucoup de couleurs : du rouge, du noir, du gris et du orange), sans masquer le travail plastique (les mots « plastiquement » et « plastique »). Un peu plus loin dans le même fragment, le narrateur raconte avoir vu, à Hayange, une « série de photographies prises dans une salle de

cinéma vide et noire [du Japonais Hiroshi Sugimoto], où on projette le film à l'affiche » (72) : « Quand on développe la photographie, l'écran est blanc : surexposé, mais vivant. Par contre, toute la salle est devenue visible, éclairée à rebours par l'écran de cinéma, le temps complet de la projection » (72-73). Alors vient cette question : « Dans l'usine vide, ce que l'œil capte à chaque instant, est-ce que ce n'est pas cette histoire à l'envers, cette histoire maintenant invisible? » (73) Une révélation négative, une production de l'invisible, obtenues au moyen d'un dispositif complexe, artificieux : n'est-ce pas là le propre de *Daewoo*?

Ainsi va la machine ambulatoire, passant du dehors au dedans ou arpentant les intérieurs évidés et épurés des usines. C'est une machine qui marche, qui roule (sous la forme d'une « Peugeot break ») et, comble de l'illusion, c'est aussi une machine qui vole! Le fragment *En avion, Fameck vu d'avion* est très audacieux. Il ressaisit la ville depuis les airs, comme Bon le refera plus tard autrement dans l'expérience *Buffalo* (on verra cela au chapitre 16 de cette étude). En janvier 2004, le narrateur prend l'avion pour le Japon<sup>16</sup>. Du haut des airs, il regarde sur son ordinateur des photos aériennes de Fameck. Au moyen de ce dispositif technique composite conjuguant aéronautique, photographie et informatique, Bon déploie une vision très précise et localisée de la terre depuis l'avion, vision que le réel ne pourrait offrir de lui-même avec une telle acuité. La littérature recrée ainsi, dans son propre domaine de jeu – on citera Perec, qui a laissé en blanc, pour ses successeurs, l'approche de la ville par les airs (225) –, une illusion aussi excitante et aussi nouvelle que les vues télescopiques de Google Earth.

On verra ainsi repasser, selon une perspective basculée à la verticale, les ronds-points, la cité d'immeubles, les lotissements, les stades et bien sûr l'usine, effacée : « Et Daewoo bleu avec son enseigne (on ne peut pas lire, mais on voit qu'elle est là) » (229). C'est dans la fiction, dans la séparation même de la langue et du monde, que le visible advient : « Si loin de l'immuable silhouette des hauts-fourneaux d'Uckange, si loin du mur bleu de l'usine

---

<sup>16</sup> Est-ce pour son aura de mystère que le pays voit ainsi redoubler sa présence dans le roman? Ou est-ce une façon de passer dans *l'Empire des signes* (Barthes, [1970] 1994)? « Le Japon : un hérissément sauvage troué de roches nues aux sommets enneigés, et la mer cernant partout cette très mince frange à reflets de métal, au bord, qui devait être le Japon des villes » (*Daewoo*, 224).

Daewoo Fameck, ces photographies que j'explorais sur l'écran familial de l'ordinateur, séparées de ce qu'elles représentaient, la ville enfin devenait visible? » (225)

## 2. *La Machine enregistreuse*

Une fois que la machine ambulatoire a investi l'espace, elle s'immobilise et les autres machines peuvent prendre le relais. Et d'abord la machine enregistreuse. Selon le Littré, le mot « registre » vient du latin « *regesta, regestorum* : choses reportées (de *regerere*, de *re*, et *gerere*, porter, d'où livre où on les reporte ». En-registrer, c'est reporter des « choses » dans le livre. Bien sûr, cela participe encore de la même mécanique artificielle. Le paradigme de l'enregistrement, très présent dans *Daewoo*, sert à créer l'illusion de la non-fiction, de l'enquête, à faire passer le livre pour un registre de « choses vraies ».

On recense deux formes majeures d'enregistrement dans le roman : la photographie et la phonographie. La fiction se présente en effet soit comme enregistrement d'images, soit comme enregistrement de voix. Ces processus commandent une approche des « appareillages » du texte narratif, à l'exemple de celle que propose Marie-Pascale Huglo dans *le Sens du récit* (2007).

Le narrateur semble toujours avoir un appareil photo avec lui dans ses déplacements. À Fameck, il tombe sur un groupe de jeunes au pied d'un bâtiment :

Des jeunes sont là, en survêtement, pas des lycéens mais des adultes par groupes de trois ou quatre, et quand vous passez près des premiers ils s'arrêtent de parler. Ils sont sur le passage, qu'on les dérange et ça tournera mal, qu'on les fuie et ça tournera à votre désavantage : moi je me suis planté là et j'ai pris carrément la boutique en photo, c'est comme ça qu'on a engagé la conversation. (40)

L'immobilisation apparaît comme un préalable quasi indispensable à l'enclenchement de la machine enregistreuse. Ici, on assiste à un phénomène plus fort encore que la simple immobilisation : il s'agit d'un ancrage (« je me suis planté là »). Comme un char qui s'arrête stratégiquement avant de tirer (le rapprochement entre appareil photo et arme à feu est un vieux topos littéraire), la fiction narrative s'ancore dans le sol avant d'enregistrer ses images (« j'ai pris la boutique en photo ») et ses voix (« on a engagé la conversation »). Ainsi :



Je parle avec eux, parce que le plus grand m'a lancé : « C'est vraiment que vous trouvez ça joli, monsieur? », puisqu'ils m'avaient vu photographier le bâtiment avec les commerces (mais avec cet appui sur le *monsieur* qui vous réduit à rien). Et un autre : « Vous êtes journaliste, ou quoi? » (le *ou quoi* pour reprendre pied, et que journaliste ou autre chose ça n'avait pas ici autorité). (40)

On donne l'impression d'enregistrer fidèlement des mots du réel. Et on les analyse, on les décortique comme une matière vraie. Par ailleurs, le mot « journaliste » ne vient pas sur la page sans une certaine ironie : il rappelle le dispositif de fiction, qui emprunte à la forme apparemment journalistique du reportage, mais en même temps il le désamorce à moitié, puisque le journalisme se montre là impuissant comme le reste (il ne fait pas « autorité »).

On pourrait commenter encore bien d'autres scènes avec appareil photo. Dans le fragment *Ambiances ville, intérieurs usines* déjà cité, par exemple, l'enregistrement photographique est encore rapporté à l'opposition mobilité/immobilité :

La seconde fois que j'étais entré chez Daewoo, nous étions trois, dont un ami photographe, équipé d'un Rolleiflex qui lui demandait de l'immobilité, et moi, avec mon petit numérique, accumulant plutôt les détails, les recoins, les inscriptions, les bureaux vides, les panneaux d'affichage, la cantine, tandis que le troisième, puisque ce que nous souhaitions c'était d'abord le théâtre et qu'il en ferait la mise en scène, flairait, regardait. (69)

C'est une véritable batterie militaire qui s'installe chez Daewoo. L'arme lourde (le Rolleiflex) se campe au centre de l'usine, libérant la possibilité, pour l'arme légère (le petit numérique), d'une certaine mobilité. Mais il ne faut pas oublier qu'il n'y a, chez Bon, de force guerrière qu'artistique, d'où la présence du metteur en scène et de l'idée de théâtre : le jeu, l'illusion seront eux-mêmes résistance.

En fin de compte, la présence thématique de la photographie n'est que l'indice d'une fonction plus large, qui motive l'écriture de bout en bout : *faire image de l'invisible*. L'extrait suivant le montre bien, puisque la photographie elle-même s'y révèle insuffisante et pourtant, malgré cela, le « rien », l'« invisible » et le « vide » (chaque mot y est présent) accèdent au visible :

Un instant il n'était donc plus resté que la lettre W, mais ce W géant, hommage à un auteur qui m'est cher et aux financiers tripatouilleurs de Daewoo, n'était rien (j'ai photographié, mais de loin on ne voit pas vraiment bien), enfin l'encadrement de cornière presque invisible sur le haut du fronton bleu tout plat et maintenant vide,

lui aussi soulevé par la flèche de la grue. Et trois hommes eux aussi de bleu sous casque jaune qui se détachaient dans le ciel : l'usine ce matin-là avait perdu son nom. (78)

Le paradigme de l'enregistrement phonographique reproduit pour sa part une fonction parallèle, à savoir : *faire parole du silence*. On a vu, en analysant la scène de la rencontre d'un groupe de jeunes à Fameck, que la phonographie n'avait pas non plus besoin d'appareil pour devenir effective. Il n'empêche que, comme dans le cas de la photographie, la narration photographique se présente, dans ses variantes les plus ostensibles, sous une forme « appareillée » (Huglo). Les « entretiens » comptent parmi les plages textuelles les plus importantes de *Daewoo*. Le narrateur pénètre dans un espace public ou privé, rencontre une figure, un visage. Une voix alors raconte, témoigne, que le narrateur enregistre sur son Sony MiniDisc ou dont il transcrit les mots sur ordinateur ou dans un carnet. À l'école primaire, par exemple :

Je suis entré et ai serré la main des institutrices. Maryse P. est arrivée au moment presque de la sonnerie, ses deux fils ont rejoint leurs classes, nous sommes entrés dans le bureau qu'on m'avait proposé pour l'entretien. Nous avons d'abord échangé comme on explore, sur l'usine, la chaîne, les contremaîtres, la description du travail. Et puis, sur une phrase, j'ai demandé la permission d'enregistrer, ai sorti mon Sony MiniDisc. (22)

S'ensuit le témoignage de Maryse P. à propos de Sylvia, la morte, foyer d'ombre central du roman. Bien sûr, il s'agit d'un faux témoignage, comme tous les autres témoignages d'ailleurs (qui a l'habitude de l'écriture de Bon y reconnaît d'ailleurs son style). Qu'importe : la parole est légitimée comme témoignage et l'écriture, comme enregistrement. On fait de la fiction, on met des paroles là où il n'y a que silence. Mais cette fiction, ces paroles sont acceptées comme vraies; elles font illusion.

Bon pousse la stratégie à la limite du retors quand il écrit, dans un passage qui fait retour sur les entretiens :

On m'a laissé prendre des notes, on m'a demandé souvent de ne pas faire état du nom, parfois ni du nom ni du prénom. Je ne prétends pas rapporter les mots tels qu'ils m'ont été dits : j'en ai les transcriptions dans mon ordinateur, cela passe mal, ne transporte rien de ce que nous entendions, mes interlocutrices et moi-même, dans l'évidence de la rencontre. Je notais à mesure, sur mon carnet, les phrases précises qui fixent une cadence, un vocabulaire, une manière en fait de tourner les choses.

La conversation vous met d'emblée dans une perspective ouverte, tout ce qu'on suggère au bout des phrases, et qui devient muet si on se contente de transcrire. (42)

Pour ceux qui trouveraient les témoignages trop poétiques ou « littéraires », ou qui y auraient reconnu la griffe de Bon, le narrateur, qui se fait passer pour l'auteur, a cette réponse : je ne rapporte pas tel quel, je recrée l'esprit des entretiens, faute de quoi tout resterait « muet ». Le dispositif est astucieux, qui force à accepter la fiction au nom même d'une fidélité au réel.

Dès lors, toutes les inventions et tous les montages deviennent possibles. Comme l'enchâssement de « phrases (prétendument) recopiées » (62-68) ou l'alternance, dans un même entretien, du récit de rêve et du récit d'événement, jusqu'à la confusion (voir le fragment intitulé *Vente aux enchères de Daewoo Fameck, contenu et contenant, et ce qu'ensuite on en rêve*). Au long des entretiens, on retrouve partout de ces phrases qui se dressent comme des écrans de fumée : « Je retranscris plein texte, sans raccourcis : quand on écoutait Géraldine, on avait l'impression d'un livre ouvert, où les figures, événements et faits auraient été le monde même » (89). Ou encore, au terme des fictions d'entretien : « Moi je n'ai jamais su pourquoi, Sylvia. / Et cette phrase-là, je sais que je la recopie exactement comme elle fut prononcée » (238). Le roman tente ainsi de rétablir, *in extremis*, l'authenticité et l'exactitude phonographiques, après s'être permis pourtant tous les écarts.

La distinction photographie/phonographie est utile et signifiante au niveau « matériel » de l'appareillage du roman. Mais sans doute s'effondre-t-elle au niveau plus organique de la machine, de la mécanique de la langue. Faire image et faire parole, rendre visible et rendre lisible, dire et montrer, ne sont-ce pas chaque fois, dans le domaine de la littérature, deux aspects d'une seule et même opération?

### 3. La Machine herméneutique

La troisième machine – la machine herméneutique – agit en étroite collaboration avec la machine enregistreuse. Il s'agit d'une machine de « production » en un sens bien précis : elle *produit* des documents, comme preuve si l'on veut – preuve du désastre. Or, il arrive que cela passe d'abord par un mécanisme d'enregistrement : les documents sont alors soi-disant enregistrés ou recopiés, au même titre que les images et les voix. Ici, par exemple :

« Évidemment, photographiant la double page punaisée sous la vitre du terrain de dressage, jamais je n'aurais pensé la recopier dans mon livre (je n'ai qu'un petit appareil numérique bas de gamme, mais dont le bouton symbolisé par une fleur signifie qu'on peut photographier de près » (191). L'écriture, rivalisant d'ingéniosité technique, se fait photocopie. Là où cependant il y a dépassement de la machine enregistreuse, c'est quand le narrateur se met à *interpréter* les documents.

La machine herméneutique était déjà perceptible dans le deuxième fragment (*Daewoo en Lorraine, repères*), où elle produisait les chiffres, les statistiques, mais sans en proposer encore une véritable interprétation. Elle mettra du temps à s'installer et à s'activer, sans doute en raison de sa complexité et de son caractère abstrait, qui l'inscrivent dans une sorte de secondarité. C'est seulement au milieu du livre qu'elle démarrera pour vrai. Et elle sera féroce. Il faut la voir, dans le fragment *Incendie, violence, révoltes : Cellatex et les autres*, déconstruire l'un après l'autre les systèmes et les discours industriels et financiers :

Après Cellatex, c'est une contagion. Dans les brasseries Heineken d'Adelshoffen, où on fabrique de la « bière premier prix ». Ça se vend moins que les « bières de marque », mais les bières de marque étiquetées (Adelscott par exemple), Heineken les fabrique dans une autre usine (et celle étiquetée « bière d'Alsace », le groupe la fabrique en Italie). (126)

La littérature s'attaque ici à ce qu'elle connaît le mieux, à ce qui la constitue intrinsèquement : la langue. En réaction au « démontage de plusieurs machines » (126) par le groupe Heineken, elle démonte les mensonges (forcément langagiers) qui sous-tendent les actes de fermeture et de licenciement. Les discours, négligés au temps de l'idéologie marxiste comme relevant du superficiel (de la « superstructure »), deviennent ici le centre du combat esthétique et politique. Dans l'extrait suivant, les syntaxes des bien-pensants sont immédiatement corrélées avec l'idée de contrôle ou de commandement :

Et, parallèlement, le verbiage des bien-intentionnés de la société libérale. Écoutons-les, buvons à la santé de la « novlangue ». Avec des excuses pour la qualité des syntaxes, mais ce sont ceux-là qui nous commandent ou y prétendent. Ceux qui décident. Je souligne :

« *En effet*, la facilité avec laquelle une personne sans emploi en retrouvera un autre dépend de la rapidité avec laquelle les entrepreneurs peuvent se départir des productions ne répondant plus aux attentes des consommateurs – qui sont eux-mêmes *littéralement* les employeurs des entrepreneurs. [...] » (128)

La machine herméneutique produit des documents, des slogans, des discours, puis elle les interprète, les analyse, les démonte patiemment.

Dans la deuxième moitié du roman, elle prendra de plus en plus d'importance. C'est elle qui produira le rapport d'incendie du château de Lunéville (*Incendie : Lunéville, le château*). C'est aussi elle qui interprétera les inscriptions du cimetière des chiens (*Perspectives pour l'emploi : le cimetière des chiens*). C'est encore elle que l'on verra à l'œuvre dans le fragment intitulé *Du dressage comme allégorie, une découverte*. Au cimetière des chiens, le narrateur avait remarqué l'offre de formation de « maîtres-chiens ». Alors :

J'avais du temps, j'ai voulu voir de plus près.

Dans les pages jaunes des villes de la communauté d'agglomération, on relevait cinq espaces canins déclarés : Toutou Much, K'niche, Cath'Pattes, Dandy Dog, Estetic'Chiens, et une association de bénévoles : Le Cœur en plus, qui proposait ses propres services de toilettage pour financer ses œuvres animalières (« mobilisation pour des espaces d'hygiène dans la ville »). (189)

On a peine à croire qu'un tel passage ait pu passer pour *vrai* aux yeux de certains lecteurs professionnels. Imagine-t-on la personne de François Bon cherchant, dans un bottin téléphonique de la Lorraine, les espaces canins déclarés de la région ! On comprend en tout cas qu'un tel fragment ait été réservé pour une étape très avancée du roman (il s'agit du quarantième fragment sur un total de quarante-neuf) : il n'aurait pu être acceptable sans le travail sous-jacent d'une machinerie d'illusion bien huilée. D'ailleurs, la machine herméneutique va y recevoir l'appui de la machine ambulatoire – pour rejoindre l'association canine et la lier discrètement à l'usine : « J'étais repassé devant Daewoo et j'avais filé tout droit » – (189) – et de la machine enregistreuse (la « photocopie » citée précédemment provenait de ce fragment). On produira la petite annonce d'un chien « déclaré incompetent » par la gendarmerie. Puis on suivra de près le texte de la « charte de dressage » : « Je l'avais photographiée de façon à en disposer ensuite sur mon ordinateur » (190). Cette charte, qui dicte ce que doit être la relation du maître et du chien dans le contexte du dressage, deviendra, comme le titre du fragment l'indique, une allégorie du rapport entre les dirigeants d'entreprise et les ouvriers. Dans l'intervalle entre les citations de la charte, le narrateur s'en explique, au nom de l'auteur :

Mon travail, c'est de rendre compte par l'écriture de rapports et d'événements qui concernent les hommes entre eux. L'énigme, c'était Daewoo vide, mais à chercher ainsi ce qui porte trace et fait mémoire, il semble que chaque manifestation de la ville participe de la fresque et la complète, s'y insère de façon aussi serrée et nécessaire que dans un puzzle. (190)

Tout fait nécessairement signe à l'intérieur d'un monde entièrement recréé par la fiction. Doit-on s'étonner, alors, de voir le verbe « signifier » ainsi souligné : « L'animal doit toujours comprendre qu'entendre certains mots signifie [c'était écrit au pluriel : *signifient*] faire certaines choses » (191)? Chaque mot cité est pesé au trébuchet : « Le mot *élever* ne signifie pas seulement *prendre soin*, mais aussi *éduquer, dresser* » (191; c'est l'auteur qui souligne).

On n'a pas affaire, pour autant, à une littérature allégorique. L'interprétation n'est pas fixée sous la forme d'une parabole, mais présentée comme recherche, comme questionnement. Aussi, dans les derniers paragraphes du fragment, les formules interrogatives vont se multiplier : « Est-ce que le vocabulaire et les phrases qui circulent ainsi, déposent ainsi et s'amassent à un moment donné de la vie d'une société la caractérisent? » (193) Ou bien : « Jusqu'où ces textes naïfs sont le miroir d'un état du monde qui les produit, exorcisant ici ses peurs ou avouant ce qu'il en est pour lui de l'autre? » (194) Le déchiffrement allégorique (dont on examinera au chapitre 6 une manifestation antérieure à *Daewoo*) s'inscrit à plein dans la stratégie fictionnelle et guerrière du roman. Il ne prétend pas à la vérité, mais au combat. Le fragment suivant sera justement intitulé *Combats de chiens : un rapport sur la gendarmerie de Fameck* et il produira de faux documents sensés attester l'existence à Fameck d'un programme de combats canins orchestré par la gendarmerie locale... Ce sera l'occasion de mettre un peu de rouge sang dans un monde qui efface les couleurs de la misère :

[V]oici un texte écrit par un collégien de même pas treize ans :

« Il y a des adolescents qui viennent faire des combats de chien sur le terrain vague, juste à côté de la grande surface où tout le monde va faire ses achats. Les rottweilers font des carnages. Il y a du sang partout. »

C'est aussi gai qu'une corrida, pour ceux qui les admirent. (195)

La fiction révèle le réel comme une photographie, quitte à ces couleurs un peu criardes, quitte à cette visibilité « aveuglante » (Rancière).

#### 4. La Machine théâtrale

Les machines enregistreuse et herméneutique opèrent dans un espace presque entièrement *graphique*. Photographie, phonographie, rapports, « vieux papier » (72) : tout est scripture, graphie. Même les « paroles » des entretiens sont immédiatement ressaisies par l'écriture et reportées dans le livre conçu comme registre. La machine théâtrale ne permettra pas vraiment d'échapper à cet espace, mais elle va déplier, depuis là même, une surface de jeu où l'illusion d'une parole vive et incarnée pourra advenir.

Cette machine se manifeste d'abord dans les huit fragments disséminés dans le texte et identifiés comme des extraits prélevés au théâtre : *Théâtre, extrait un : « samedi soir danse »*, *Théâtre, extrait deux : de la faculté de révolte*, *Théâtre, extrait trois : délégation auprès des politiciens*, et ainsi de suite jusqu'à *Théâtre, fin : perspective*. Le roman tisse ainsi une trame théâtrale en filigrane de la trame narrative principale. Souvent, des histoires « recueillies » dans les entretiens vont être reprises sous forme de dialogues théâtraux. Par exemple, le fragment *Théâtre : chômage et vie privée, le sac* reprend la thématique du fragment antécédent : *Chômage, vie privée*.

En fait, la trame dramatique et la trame narrative sont entretissées très étroitement. D'ailleurs, le théâtre est soutenu et légitimé par le dispositif principal de fiction ainsi que par les autres machines de l'artillerie romanesque. Aussi est-il présenté comme *vrai*. Non pas que le contenu ou la forme des dialogues paraissent « authentiques » ou « réalistes ». Mais la représentation théâtrale elle-même, comme événement, est inscrite à l'intérieur de la trame narrative du roman :

Florange, mars 2004. Dans la communauté d'agglomération de la vallée de la Fensch, près de Fameck et d'Hayange, c'est à Florange que se trouve la principale salle de théâtre, La Passerelle. Ciment nu, fauteuils rouges, une soixantaine de personnes seulement, mais c'est notre première tentative publique, là, presque à portée de vue de l'usine, plusieurs des anciennes salariées dans la salle. On m'a raconté comment, dans les deux usines, Fameck et Villiers, à majorité féminine, le



dernier jour avant l'évacuation on avait fait une fête : on peut donc danser sur un tel désastre? Au début Tsilla seule, rejointe ensuite par Ada et Naama.

ADA : – Tu ne dances pas?

TSILLA : – Je n'aurais même pas cru, qu'on danserait. (18-19)

Je sais que Bon a écrit une pièce de théâtre intitulée *Daewoo* et qu'elle a été présentée dans une mise en scène de Charles Tordjman (celui-là même qui a été nommé lors de l'exploration des « intérieurs usines »). Une brève recherche sur Internet suffit d'ailleurs pour confirmer l'existence d'un théâtre La Passerelle à Florange. Il semble même qu'on y ait présenté *Daewoo*, la pièce<sup>17</sup>. Sans doute la plupart des extraits théâtraux du livre *Daewoo* sont-ils prélevés directement de la pièce. Reste que le statut de ces énoncés se modifie à l'intérieur du cadre narratif et fictionnel du roman. Car la « machinerie » (au sens théâtral, justement) qui sous-tend la parole théâtrale doit alors être recréée de toutes pièces. Au théâtre, on n'a pas besoin d'établir la réalité du lieu, des corps et des voix : ils sont *là*. Mais dans le roman, pour que l'illusion fonctionne, il faut tout reconstruire. D'où l'importance de l'« introduction » (autre forme de la pénétration machinique) dans les extraits théâtraux : on pose le lieu (Florange, proche de Fameck et d'Hayange), le décor (ciment nu) et la salle (fauteuils rouges). On établit une ligne de perspective avec la « réalité » de l'usine (« presque à portée de vue »). On va même jusqu'à fait croire que le thème de l'extrait repose sur la cueillette d'un témoignage (« On m'a raconté comment »).

Le roman n'est donc pas « fécondé par le théâtre », comme le croit Viart (2008 : 103-119). Il nomme « théâtre » son propre espace de jeu, sa machinerie et sa scène d'illusion. La machine théâtrale libère les potentialités emmagasinées par les autres machines. Elle sous-tend une parole – celle des dialogues, lesquels ressemblent souvent davantage à des monologues alternés – considérée comme « réelle » et libre pourtant de tous les écarts poétiques ou littéraires. C'est cela, l'illusion : faire accepter l'art comme vrai. Dès lors que l'on a posé le fait littéraire comme réel, il devient possible de rejouer le réel sur la scène de la littérature.

Dans les derniers fragments de la pièce, le champ d'action de la machine théâtrale ne se limitera plus aux « extraits » identifiés comme tels. On la voit ainsi à l'œuvre dans le frag-

<sup>17</sup> Voir le site Internet de la ville de Florange : <http://www.ville-florange.fr/article1530.html> (page consultée le 5 juin 2010).

ment significativement intitulé *Illusion plus que théâtre : la copine qui déprime*, dont voici l'« introduction » :

Retour à l'hôtel des Voyageurs de Fameck en septembre, chambre dix, seul client du premier étage. Et de la fenêtre au loin les immeubles illuminés, leurs lentes variations de lumière, pièces qui s'éteignent, téléviseurs synchrones ou pas. Et de la quantité d'appartements que j'apercevais, combien encore de voix et mains qui avaient passé par Daewoo? Le théâtre vous vient dans la tête par éclats brefs, juste une image où c'est dans votre tête que se joue le décor nu. Rien de plus qu'une pièce vide, où une femme est immobile, assise. La porte s'ouvre (la porte de ma chambre s'ouvre), l'actrice entre. Le théâtre, ce n'est rien de plus qu'une chambre dont une paroi est enlevée, j'ai pensé. Si celle qui était là, immobile et silencieuse, est personnage ou actrice, c'est l'ambiguïté justement qui permet d'écrire. (185)

Le théâtre devient ici une simple modalité de l'écriture artistique, littéraire. Une manière de confondre la réalité et la fiction, l'acteur et le personnage, ou de « jouer dans » l'espace du réel (ici : dans une chambre d'hôtel).

Si bien qu'à la fin, le théâtre se suffira comme « imagination ». Dans le fragment intitulé *Théâtre dans l'usine (une imagination)*, le narrateur décrit son « rêve de théâtre » :

Dans mon rêve initial de théâtre, les gens – on pouvait mettre à leur disposition depuis Nancy, Metz ou Thionville des bus qui les emmenaient dans la vallée de la Fensch, dans le bâtiment vide de Daewoo à Villiers ou Fameck – une fois arrivés dans l'usine marchaient librement dans le hall principal faiblement éclairé, tandis que les lieux qui y donnaient par des vitres : bureaux des chefs, la longue cantine self-service, couloirs de desserte, étaient violemment surexposés. On laissait au sol les marques tracées pour la circulation, les emplacements de machines. On laissait aux murs les indications que j'y avais vues, ainsi que les extincteurs, les arrivées d'air et tout ce détail d'objets de l'industrie. Puis le hall était mis au noir et les actrices se déplaçaient, équipées de micros à émetteur haute fréquence, au milieu même des spectateurs, la voix retransmise dans l'ensemble du hall par des enceintes disposées aux quatre coins, tandis qu'une simple poursuite l'éclairait, elle et ce qu'elle isolait visuellement de l'usine par sa présence mobile, une porte, un encadrement, une géométrie. Et chacun prenait succession de l'autre pour l'enchaînement des répliques : [...]. (212-213)

S'ensuit la « transcription », parfaitement fictive et présentée comme telle, de ces répliques. Le procédé ressemble beaucoup au « dispositif noir » d'*Impatience* (voir le chapitre 12 de cette thèse), si ce n'est qu'il s'insère ici dans la mécanique plus globale du roman. L'« imagination » du fragment *Théâtre dans l'usine (une imagination)* jouit en l'occurrence de la légitimité préétablie de la fiction. Elle est acceptée comme réelle, à titre d'imagination,

sans égard à son contenu narratif. Elle fait en quelque sorte partie de l'« enquête », une enquête qui prend un tour de plus en plus artistique et s'impose progressivement comme « quête » et comme « recherche », au sens littéraire. Ce qui incite d'ailleurs à lire différemment les deux dernières phrases du roman : « Et laisser toute question ouverte. Ne rien présenter que l'enquête » (247). N'est-ce pas le livre, comme questionnement, qui demeure au bout de lui-même « ouvert », en tant qu'il n'est rien que le récit du chemin heuristique et artistique qui y conduit (déambulations, enregistrements, interprétations et théâtralisations)? Le fragment *Théâtre dans l'usine (une imagination)* résume bien, en tant que manifestation particulière de la machine théâtrale, l'efficacité globale de la machinerie du roman. Le possessif employé en ouverture – « Dans *mon* rêve » – reprend tout en finesse la forme narrative à la première personne. Cela suffit à légitimer le rêve. Mais vite on glisse dans la fable théâtrale. Les verbes à l'imparfait se succèdent et on en oublie presque qu'il s'agit là d'une fiction, d'une imagination : « On laissait au sol... », « Puis le hall était mis au noir... », « Et chacune prenait la succession... ». Les voix enfin résonnent, et l'on adhère à leur réalité théâtrale. L'art même s'est imposé comme vrai : voilà l'artifice. Et cela a lieu *dans l'usine*, au milieu des marques négatives des machines démontées, rendues par là même visibles.

#### UN INCENDIE DANS LE LIVRE

Roman artificier, *Daewoo* ne fait pas seulement la guerre avec art. Il fait aussi art de la guerre, c'est-à-dire qu'il arrache du visible et de la beauté au réel à force de stratégies et de dispositifs fictionnels. C'est la guerre elle-même, la guerre que le roman mène contre l'effacement du monde, qui produit en fin de compte l'éclat esthétique. Il me semble que ce processus se trouve mis en abyme dans l'image du *feu* qui court dans le livre. L'incendie se concentre au milieu du roman environ, en une suite compacte de dix fragments intitulés *Incendie, violences, révoltes*, suite interrompue seulement le temps d'un « hommage » (*Hommage : Isabelle Banny*). N'est-ce pas là le *symptôme* par excellence de la guerre et de l'artifice? La littérature, par le biais de la fiction, s'attaque à l'effacement en incendiant les usines fermées. Le feu surexpose l'invisible, éclaire la nuit même. Il résume la violence, la résistance, la guerre, l'artillerie. En même temps, il déploie cette « visibilité aveuglante »

dont parle Rancière. Le feu aveugle, brûle les yeux, produit un écran de fumée (on n'y voit que du feu...). Il force à ne plus voir que cette beauté-là, ce feu d'artifice. Beauté « artificielle » si l'on veut, mais beauté tout de même; brillance esthétique qui n'est pas la réalité elle-même, mais le résultat de la friction entre les mots et le monde, entre le langage et le réel. L'incendie au milieu du livre renvoie en somme à l'esthétique artificielle du roman, telle qu'elle se réfléchit, dans le passage suivant, au miroir de la peinture :

[C]e qu'on souhaiterait extorquer du réel, même ici à Fameck, c'est comme du Jérôme Bosch avec les mots, où il y aurait de la nuit, des éclats de fresque, d'étranges inventions, et le surgissement en gros plan de visages comme palpés. Plus l'arrière-fond d'incendie, tel que je revoyais dans Jérôme Bosch (un peintre pour écrivains, m'avait dit autrefois un ami sculpteur). (83-84)

Nuit (invisibilité du réel), inventions étranges (ingénierie sophistiquée), éclats et incendie (visibilité aveuglante) : cette image résume enfin l'action de la machinerie du roman.

L'absence, la clôture, le vide ont forcé Bon, à travers l'écriture usinière et garagiste de *Sortie d'usine* à *Daewoo*, à constituer sa propre langue comme machine, comme mécanique autonome, comme présence et production, en remplacement du monde. On peut se risquer à caractériser ce processus de deux façons au moins. 1- Il est *non linéaire* : combinant régressions et progressions, il est déjà en marche dans le premier livre, puis il est développé, déployé, recommencé, complexifié dans les livres suivants. 2- Il est *inachevé*, d'abord parce que le travail se Bon se poursuit encore aujourd'hui (d'autres usines ou d'autres garages peuvent encore être écrits), ensuite parce que l'inachèvement ou l'ouverture semblent partie intégrante du processus, la mécanique étant par définition « mouvement », *work in progress*.

C'est en tout cas depuis là, c'est-à-dire depuis le premier cercle de la mécanique de la langue, que François Bon recréera des paysages et des villes, élargissant chaque fois davantage le rayon de sa conquête esthétique des territoires du monde immédiatement présent.

## DEUXIÈME PARTIE

### PAYSAGES, OU LA TRAVERSÉE DU PRÉSENT

Dans cette deuxième partie, on abordera un autre thème très important de l'écriture de François Bon : le paysage. La thématique de l'usine et du garage nous a renvoyé aux sous-bassements de la fabrication littéraire du présent, dans les arcanes de la production de la langue comme mécanique agissante. Le thème du paysage nous fera à présent examiner un cercle concentriquement agrandi du travail et relié, de part et d'autre, au premier cercle (celui des usines et des garages) et au troisième cercle (celui de la ville et du livre).

On a déjà relevé quelques passerelles d'un cercle à l'autre lorsque, par exemple, on a retracé les contours du paysage de « ciel de mer » esquissé dans *Mécanique*. On a constaté à cette occasion que le paysage, loin d'être la représentation d'une réalité extérieure, se présentait plutôt comme un état de visibilité de la langue : quand le dire, conformément à son étymologie, se fait monstration, quand « produire » signifie à la fois fabriquer et rendre visible. Comment l'écriture parvient-elle à *présenter* le monde dans la langue, c'est-à-dire à le rendre présent, visible et lisible, quitte à traverser des masses d'obscurité, de silence, d'absence? Voilà la question qui motivera notre propre traversée des écrits paysagers de François Bon.

De quels paysages parle-t-on ici? Ce sont les quatre couches d'expérience de *Limite* qui se superposent pour constituer l'image d'un présent densifié. C'est le décor endigué et emboîté du *Crime de Buzon*, qui sert à interpréter la violence de la ville et de la prison au loin. C'est le paysage transi de *l'Enterrement*, à travers lequel la langue s'affronte fictionnellement et intuitivement au plus éprouvant du monde présent. C'est cette espèce d'immobilisation du monde que permet la saisie inattendue d'une historicité du présent dans *Paysage fer*.

Mais c'est aussi la traversée d'un temps en bascule à travers l'histoire des rockers des années 1960, 1970 et après. Il existe un lien fort, essentiel entre paysage et expérience. C'est la marche, le cheminement qui suscitent la vision paysagère. Heidegger, dans son approche

de la poésie de Stefan George, dit cela avec une économie extrême de mots : « Expérience est marche sur un chemin. Le chemin mène à travers un paysage » ([1959] 1976 : 154). Le paysage ne serait donc pas une simple image. Ce serait plutôt l'image produite par l'expérience conçue comme traversée. Quelques pages auparavant, dans le même texte, Heidegger précisait le sens du mot « expérience » :

Faire une expérience avec quoi que ce soit, une chose, un être humain, un dieu, cela veut dire : la laisser venir sur nous, qu'il nous atteigne, nous tombe dessus, nous renverse et nous rende autre. Dans cette expression, « faire » ne signifie justement pas que nous sommes les opérateurs de l'expérience; *faire* veut dire ici, comme dans la locution « faire une maladie », passer à travers, souffrir de bout en bout, endurer, accueillir ce qui nous atteint en nous soumettant à lui. (143)

Écrire des paysages, c'est accepter de faire une expérience, malgré les souffrances et les obstacles. C'est soumettre la langue, dans sa proximité au soi, à l'épreuve du monde (François Bon titra le préambule de son *Exercice de la littérature* : « Au risque du monde »). Cela vaut pour tous les paysages écrits de François Bon, ceux de *Limite*, ceux de *l'Enterrement*, comme ceux de la trilogie rock (*Rolling Stones*, *Bob Dylan*, *Led Zeppelin*), où l'auteur sculpte des figures éprouvées à l'extrême, sur fond d'une traversée autobiographique de l'époque.

En se penchant sur l'écriture paysagère de François Bon, on voudrait palper ce que l'auteur appelle lui-même une « teneur d'expérience » :

J'ai du mal souvent à relire Roland Barthes, mais il a une phrase qui m'est très proche : « On écrit avec de soi. » Ce qui signifierait, pour moi, qu'il n'y a pas d'interrogation sur le caractère autobiographique ou pas d'un moment d'écriture, ou d'un texte complet, mais qu'il y a certainement, de saisissable, une teneur d'expérience. Et cette notion, expérience, teneur d'expérience, aurait forcément lien au reçu subjectif, à ce qu'on a traversé corporellement et mentalement. (Bon et Viart, 1999 : 59)

Il me semble que les paysages de François Bon s'écrivent depuis le « faire » (au sens de Heidegger) de cette traversée corporelle et mentale, à travers lequel le présent peut acquérir épaisseur, réalité et visibilité.

La deuxième partie propose donc une visite guidée à travers cette épaisseur de temps chèrement conquise. On y scrutera des paysages neufs, aux formes parfois étranges ou mena-

çantes. On voudrait finalement jeter un rai de lumière sur ce grand paysage ouvert, « infini » au sens strict, que l'on voit se dessiner progressivement, de livre en livre, au fil de *la traversée du présent*.



## CHAPITRE 5

### LIMITE. TECTONIQUE DES EXPÉRIENCES

Parce qu'il réemploie certaines facticités du roman, parce qu'il s'écrit dans le contrecoup de l'explosion *Sortie d'usine*, *Limite* fait partie de ces livres de François Bon que l'on pourrait être tenté de laisser de côté. L'auteur a lui-même tendance à renier ce livre et les autres qui suivent immédiatement (*le Crime de Buzon* et *Décor ciment*, tout au moins), les jugeant trop fidèles à la convention romanesque. Je ne prétends pas prouver ici le contraire : *Limite* se conforme au modèle de construction d'intrigues et de personnages que l'on reconnaît aujourd'hui sous le nom de « roman ».

Alain, Joly et Yves sont trois vieux copains d'école. Alain, nouvellement célibataire, est dessinateur industriel. Joly, père de famille, est fondeur dans la même usine. Yves, qui a eu un accident en fondant, est maintenant chômeur. Un autre personnage, le musicien Joël, est le beau-frère de Joly. L'intrigue tourne autour d'une femme, Monique. Elle était l'amie d'Alain et l'a quitté. Puis elle a commencé une relation avec Joly, dont elle a ébranlé la vie familiale. Enceinte, elle se fait finalement avorter. Puis elle finit dans le lit de Joël, qui cependant la délaisse au profit de la musique.

N'empêche : derrière la banalité de l'intrigue, il y a la recherche d'une structure narrative qui corresponde à la nouvelle réalité du monde contemporain. On dispose, dans le texte même, d'une description très imagée de ce que serait, pour la jeune génération suivant immédiatement celle de Mai-68, l'expérience du réel :

Un verre qui tombe, ce n'est jamais au premier contact du sol qu'il se brise. De n'importe quelle hauteur la chute il rebondit, élastique et vibrant d'un son plein, comme heureux d'être encore lui-même après pareille démonstration. Au deuxième rebond à peine il s'élève : il n'y a plus que ce son, déjà pollué mais plus fort, qui sature. Et retombant enfin, presque lâchement, de la hauteur d'un doigt, il éclate. Et non pas depuis l'impact, non pas depuis une fissure, mais une explosion de toute sa matière à la fois, la plus lisse et la plus transparente, la plus éloignée du choc. Plus rien qu'une poussière d'éclats opaques.

Et que nous on serait la génération du deuxième rebond. (157)

Après la grande rupture de mœurs des années 1960, après que l'on ait fait s'entrechoquer la superstructure et la base (le verre et le plancher?), la surface du monde sature et éclate. Il s'agit d'un processus dont *Sortie d'usine* déjà gardait trace : le combat pour l'appropriation du présent, de cette surface non superficielle malgré le « lisse » et la « transparence », combat rendu nécessaire dans un monde tout en « éclats opaques ».

Le mot « éclatement » permet, il me semble, de mieux saisir ce monde transformé que le langage romanesque de *Limite* entreprend d'interroger. Dans *Non-lieux*, Marc Augé parlera « des expériences et des épreuves très nouvelles de solitude » (1992 : 117) auxquelles sont soumises les consciences individuelles dans les espaces déshistoricisés d'aujourd'hui. La structure de *Limite* est entièrement déterminée par le problème du fractionnement des expériences en solitudes multiples dans le présent du monde. C'est ce qui force l'écriture à innover sur le plan des formes romanesques, sans pour autant renverser ce plan lui-même (cela viendra dans plusieurs années). On a souvent remarqué que *Limite* (comme *le Crime de Buzon* et *Décor ciment* d'ailleurs) reprenait à Faulkner la technique du monologue alterné<sup>18</sup>. Cela est vrai. Joël, Yves, Alain et Joly s'échangent tour à tour la parole, ce qui crée une diffraction relativiste des points de vue sur l'histoire racontée. De Faulkner à Bon, il y a cependant une différence importante. Faulkner croise de multiples perspectives autour d'un référent unique. Dans *Tandis que j'agonise* (Faulkner, [1930] 1990), par exemple, l'expérience du deuil et du transport du corps, bien que non absolue, demeure familiale et partagée. Dans *Limite*, en revanche, il n'y a pas de référent unique. La figure de Monique est fuyante : elle ne suffit pas à faire converger les points de vue. En fait, on compte dans le roman pratiquement autant de référents que de points de vue : c'est là le véritable sens, ici, de la solitude.

Il est une clé de lecture qui devrait nous aider à analyser la structure de *Limite*. Il s'agit du sème « plaque ». Il semble en effet que le roman se construise par la rencontre de plaques d'expérience séparées. Dans un entretien avec Sonia Nowoselsky-Müller, l'auteur a parlé d'une superposition de strates : « Dans l'impression de superposer peut-être quatre âges, qua-

<sup>18</sup> Voir par exemple Viart (2008 : 83-85).

tre strates sans doute biographiques, mais pas bien différenciées » (1987 : 57). Déclaration à rapprocher de cette belle phrase de Sylviane Agacinski, qui y distingue l'instant du présent : « Loin d'être l'éclair d'un instantané, mon présent est fait au contraire d'une certaine "surface" ou nappe, ou plutôt d'une superposition de *nappes de temps* de différentes largeurs, selon les différentes durées des "mouvements" de ma vie » (2000 : 62). Le biographique (« ma vie ») peut être renvoyé à la « teneur d'expérience », puisque, comme disait Barthes, « on écrit avec de soi » (Bon et Viart, 2001). Or, la matière d'expérience est d'emblée informée et structurée en un ensemble de « strates », de « surfaces », de « nappes » ou de « plaques » (ces termes sont presque équivalents, même si, dans le vocabulaire de *Limite*, c'est celui de « plaque » qui s'impose). Superposition (couche sur couche), ou peut-être plutôt jointolement (bord à bord), voilà le genre de processus qui me retiendra dans ce chapitre. En tout cas, cette idée de plaques ou de strates biographiques permet de détourner le regard critique de l'intrigue et des personnages pour le reporter sur ce que j'appellerai les « structures d'expérience » (une expression qui n'aurait sans doute pas convenu aux structuralistes). En somme, ce que je propose ici, c'est une petite *tectonique du roman*.

#### QUATRE PLAQUES D'EXPÉRIENCE

Chacune des quatre voix de *Limite* – celle de Joël, celle d'Alain, celle d'Yves et celle de Joly – institue à part soi une sorte de volume d'expérience séparé du monde, un composé de sensations et de perceptions subjectives. Les événements passés qui forment le tissu de l'intrigue – la rupture d'Alain et Monique, l'accident d'Yves, la confrontation d'Alain et Joly, etc. – sont distillés à travers la description du présent de l'énonciation. Les quatre énonciateurs parlent en effet depuis l'intérieur de la durée d'une fin de semaine. La quatrième de couverture résume : « On les entend tous les quatre, pris en temps réel sur les trois jours d'une fin de semaine : l'un [Joël] est guitariste de rock, en concert un samedi soir; le second [Alain] est dessinateur industriel, un matin; le troisième [Yves] chômeur; un quatrième enfin [Joly] joue au foot avec son équipe d'usine ». On a là une description des contextes d'énonciation qui composent les *textures* et les structures d'expérience du roman. Ces composés diffèrent d'un énonciateur à l'autre, bien qu'ils soient reliés formellement par le biais du sème et de l'idée de la plaque.

### 1. L'Expérience rockeuse

On ne s'étonnera pas de constater que la première voix, celle du guitariste rock Joël, s'impose par *accords plaqués*. « Accord, je plaque, laisse filer dans le son de ses cuivres, avant la cascade de ses bois sur les cuirs détendus, graves, que j'accompagne de notes presque frottées, abrasives et rêches, maintenant la chanson lente dans l'impureté de ce qu'elle charrie » (48). Le mot « accord » revient sans cesse dans les paroles de Joël. Même que la guitare, à un endroit précis, est désignée comme une plaque : « Et riff : l'inertie même de la guitare, sa lourde plaque oscillant à ta hanche, commande aux glissés de ta main; riff comme un fruit, roule l'avion que plus rien ne retient » (20). Mais surtout, la voix inscrit sous forme de plaques, en travers de la page, une espèce de couche ou de pâte de sensations sonores et visuelles très puissantes :

Entre tes mains cette pâte hurlante, plastique, tu te sens chat tu te sens tigre, puissant souple, dans ce feu tu avances, jusqu'au bord, tout au bord, accord et tu te retrouves soûl en commençant autant que lorsque t'en sors : soûl sourd! Depuis ta base claquante de cordes soudain laisser porter à faux, une distorsion enfle... alors à son sommet greffe à brut le thème; des cris la vague monte d'un cran, ils reconnaissent. Et riff, comme griffe! (7-8)

Cela en tout cas s'étale, se couche sur la page et occupe finalement beaucoup plus d'espace que la matière du « récit » au sens habituel du terme (la narration d'événements *passés*, aussi proches soient-ils). On ne saurait dire exactement ce qu'est ce « cela », sinon à la fois la guitare, la musique, la lumière, la scène, et même la salle et les spectateurs, plaqués ici au ventre en même temps que l'instrument :

Alors, laissant aux deux du rythme les murs et le volume de la salle tremblant sur leur frappe, abandonnant à la voix cette nappe de têtes et de mains, moi je prends les corps, à plein bras, la guitare sur mon ventre c'est eux tous que j'y appuie, mes accords par paquets bruts à plein ventre je les chante, à contre de la batterie puissante et maître j'accrois encore la poussée qui les tord, un projecteur s'allume retourné sur la salle en son centre, cône mauve où ils entrent, ondulent au ralenti dans les brefs éclats pourpres du stroboscope, moi je joue et ils sont beaux... (50)

Le mot « volume », qui revient en plusieurs endroits du texte, dit l'épaisseur des couches écrites de sensation. La voix donne du volume<sup>19</sup>, augmente la surface ordinaire du présent jusqu'à ce qu'elle fasse plaque.

La voix de Joël tient un rôle structural fondamental dans le roman. Ses accords plaqués forment la partition principale du texte. Tout commence dans l'épaisseur de l'expérience rockeuse. Et tout finit de même :

Et guitare, guitare comme un vertige, du doigt tu pousses à fond le bouton du volume, rapproche ta frappe du tendeur et la fais agressive, jusqu'à ne plus entendre qu'un déluge de métal, t'en recouvrir. Seul, seul, malgré toi seul!

« Dans la nuit qu'ils ont faite nous ne serons qu'un feu d'artifice, survivant d'aujourd'hui pour tes noces de mort... Survivant d'aujourd'hui... » (199)

Dernier accord plaqué, tout en volume et en métal. Et cette solitude dite d'une plaque dérivant dans le monde présent, expérience condensée dans les paroles traduites des Rolling Stones : « survivant d'aujourd'hui ». Joël, c'est un peu la voix de la solitude acceptée comme expérience artistique; son vertige, sa dérive renvoient à la littérature comme art et comme pratique au sein du monde présent. L'espace du chapitre central – le troisième sur cinq (101-138) – est entièrement occupé par la voix de Joël, qui décrit, à travers les sensations immédiates du concert rock, la traversée d'un jeune qui a choisi l'art dans le monde d'aujourd'hui. Monologue central qui renvoie nécessairement à l'auteur, mais surtout à l'écriture elle-même et à ses structures d'expérience.

Le mot « tectonique » vient du grec *tektonikos* qui veut dire : « propre au charpentier » (le Robert). Dans la charpente du roman, les accords de la voix de Joël constituent les soutiens les plus forts, parce qu'ils sont directement rattachés, à un second degré, à l'art d'écrire qui maintient la cohésion des plaques dérivantes. L'art constituant ainsi pour lui-même et « d'un seul bloc » le temps présent comme plaque dure et prête à basculer :

Et la scène, lorsque sur le son du groupe tu déferles, dans la paralysie où tu es de rien arrêter, rien érailler dans le balant de votre lancée, te semble une plaque d'un seul bloc, le dessus de basalte d'un bloc gigantesque et massif, prêt au basculement.

---

<sup>19</sup> On pense bien sûr au sous-titre de l'essai de Dominique Rabaté (1991) sur Louis-René des Forêts : *la Voix et le volume*.

Semble agrandie, sans plus de bords, rectangle taillé au sommet d'un roc émergeant de la nuit où vous musicos êtes rivés, soudés par cet ensemble pour chacun total d'un geste qu'il ne vous est plus donné d'interrompre. Jouer c'est obéir. Vous, minuscules soudain dans l'énormité de puissance au-delà de vous déployée, monde noir par votre son peuplé, qui vous déborde, un monde entier, villes et gens, rues et marchés. Sur votre plancher creux, oui le sentiment que le moindre glissement de votre part serait l'arrêt, la rupture de ce pan solide qui vous porte, et que seule retient encore la lancée en avant du rythme. Ce sentiment, que le temps de la scène en chacun de ses instants ne se recommence pas, est joué fatalement, sans recours; ce sentiment, un vertige. (103)

Le monde entier : un « monde noir », ramené à une plaque solide et dure, basalte : l'art impose une structure au réel, mais une structure non factice et, à ce titre, soumise au risque empirique, à la rupture, à la bascule. Il fait forme et image de la rupture même, de la « disjointure » (Heidegger).

Tout cela ne signifie pas que l'expérience rockeuse se situe à un niveau structurel supérieur aux autres expériences. Sa force charpentière est tout *horizontale*, non hiérarchique : comme une grosse poutre de comble, elle soutient structurellement le roman en servant d'appui au début, au milieu et à la fin. L'expérience rockeuse (Joël), l'expérience besogneuse (Alain), l'expérience chômeuse (Yves) et l'expérience footballeuse (Joly) se rencontrent sur un même plan textuel et structurel, chacune se constituant comme une plaque contenant à elle seule le monde entier.

## 2. *L'Expérience besogneuse*

Ce ne sera pas trop jouer sur les mots que de rappeler qu'Alain s'est fait *plaquer* par Monique. Et ce placage, qui a eu lieu cinq mois avant le moment de l'énonciation, constitue le point d'ancrage du récit. C'est l'événement qui en embraye la production.

Alain n'est qu'une plaque. Son temps même est une plaque : « Cinq mois, comme une seule plaque; cinq mois pile, qu'elle m'a plaqué, Monique » (11). Il est une plaque dans un coin de l'usine : « Marche, entre les tables. La tienne au bout de l'autre salle, tout au bout, bien au fond. Dernier embauché, pas le choix! Chaque départ en retraite t'avance d'une case. Et si t'es sage comme une image, il ne t'arrivera pas trop de fois le coup du jeu de l'oie. Une grande pendule à chaînes, nos places, pour bien marquer le temps de la carrière » (11). Autant

Alain vit plaqué « bien au fond », autant il mourra « dans un coin » : « assis par terre dans un coin de sa salle de bain » (196). Alain est cette surface d'expérience mince et blanche, presque effacée déjà, puisque son suicide est annoncé tôt (à la page 31 déjà : « Tu ne sais donc pas que je vais me suicider! »). Dans l'extrait suivant, la voix d'Alain mêle le rêve et le dessin comme deux pratiques de captation des masses flottantes sur une surface blanche :

Quand tu commences un dessin le calque est blanc, sur toute sa surface. Tu l'as mis en place, avec encore un papier blanc dessous, comme pour le travailler dans son épaisseur.

Rêve, cette nuit. Nous étions debout face à face, très près, dans une grande pièce blanche, qui tenait plus d'une chambre de son service, à l'hôpital, que de notre logement à nous. Elle m'avait offert un petit jouet de plastique, que je tenais à la main; et cela m'avait mis dans une colère extrême, pure et sans contenu.

Rapprochant à la frôler ma tête de la sienne, et je sentais contre mon visage ses cheveux, je m'écriai : « Tu crois que j'ai envie de jouer peut-être? »

[...]

Mettre les axes en place. Pantographe. Son bouton dans la paume gauche, glissant d'un point l'autre sur la totalité du calque. Un dessin c'est d'abord l'occupation de cette surface devant soi, y laisser venir des masses, d'emblée senties, pesantes. Que moi je vois en volume, avec les fonds et les arrière-fonds. Et tout de ce volume doit se rabattre sur cette seule peau du papier à tatouer, partout où vont mes deux règles en équerre. (30-32)

Le calque du dessin est blanc, comme est blanche la chambre du rêve. Et la proximité, les frôlements des corps oniriques font écho aux masses « senties, pesantes » que le dessin laisse venir. On devine ici une autre forme d'autoréflexivité. Ce n'est plus l'écriture qui se réfléchit dans la musique comme pratique artistique, mais le récit qui se réfléchit dans le dessin et le rêve comme art du « faire venir », art du trait et de la venue – opérations qui composent, avec le retrait et le départ, l'un des deux aspects du temps de l'immédiat présent.

### 3. *L'Expérience chômeuse*

Chaque plaque d'expérience, prise au temps ordinaire du réel, est déjà structure et texture. L'expérience chômeuse, inscrite à travers la voix d'Yves, se dresse comme une enfilade de murs réfléchissants : « Simplement le chômage c'est une suite de murs, presque de miroirs, où tu n'as plus rien pour exorciser le piège, où le moindre frottement s'amplifie à t'en casser les oreilles, à devenir gigantesque, insoutenable à force de ce temps inutile,



répété » (72). L'ampleur sonore « gigantesque » rappelle la plaque d'expérience rock : c'est déjà un exemple de superposition ou de recouvrement des plaques. Non pas que les solitudes soient ainsi atténuées ou détruites, mais elles sont prises à une même construction dans laquelle l'idée de plaque a la plus grande part. L'expérience est chaque fois ramenée au plus près du corps et du mental, si bien que c'est le personnage même et sa voix qui apparaissent comme des plaques. Yves encore, parlant de la traversée des obstacles d'une nuit et d'un jour : « tout cela s'était transformé en un seul cercle de fer, une armature dans la tête qui, suivant autour des yeux et dans les tempes le tracé des veines, se transformerait en fonte épaisse de radiateur éteint, froide et lourde, pour s'élargir dans le crâne en carcan intérieur » (145). Les personnages sont des constructions de métal et de fonte : le roman ne se fait pas seulement paysage, mais aussi usine.

#### *4. L'Expérience footballeuse*

Les sèmes associés à la sémantique de la plaque – le métallique, le lisse, le dur, le volume, le sonore, le réfléchissant – résonnent d'une voix à l'autre. Si bien que la superposition n'a pas besoin, pour s'opérer, de quelque « soudage » laborieux et factice. C'est en se constituant chacune comme plaque séparée que les quatre strates d'expérience deviennent, d'un point de vue formel, de moins en moins différenciées.

De fait, l'expérience footballeuse du quatrième et dernier parleur, Joly, n'est liée aux autres expériences que dans la mesure où elle s'en isole, se refermant sur son propre volume. « Le terrain, ceint par sa bande de chaux blanche, devient ton monde, le monde entier. Plus rien qu'une plaque dure, plate, où tu es en cage » (57). Chaque expérience se trouve ainsi isolée, mais c'est aussi, paradoxalement, cet isolement même qui rend les expériences superposables. Les figures du récit ont ceci de commun qu'elles sont chacune rivées à une sorte de plaque d'acier séparée du reste du monde, mais qui vaut d'une certaine façon pour le monde entier. Le roman crée ses liaisons et ses superpositions à partir de la séparation des existences et des expériences qu'impose le monde présent.

## SISMIQUE DU RÉCIT

Si l'on ne comptait qu'avec le présent de l'énonciation, qu'avec la description immédiate des espaces séparés à l'intérieur d'un temps partagé (les trois jours de la fin de semaine), les quatre plaques d'expérience paraîtraient presque immobiles, reliées seulement au niveau paradigmatique par le biais de la sémantique de la plaque. La dynamique, les mouvements tectoniques des plaques dépendent en effet de la dimension narrative ou récitante du texte, c'est-à-dire du *récit* entendu comme relation d'événements.

Non que les descriptions du présent soient statiques : le dynamisme du concert rock ou de la partie de foot, par exemple, est indéniable. Mais ce sont des micro-mouvements, limités à une structure d'expérience particulière, singulière et solitaire. Des mouvements restreints à la *plaque* conçue comme monde immobile, parce que sans référent extérieur. Le récit, en contrepartie, provoque des mouvements macro-structuraux. Il suscite la rencontre des plaques, le choc des mondes.

Il n'est pas question d'opposer ici description et narration, stase et mouvement, présent et passé. Évidemment, la composante récitante du texte possède une extension temporelle plus étendue que la composante immédiate : cinq mois contre trois jours. Pourtant, la catégorie du « passé » ne semble pas, encore une fois, si pertinente. La narration des événements des cinq mois précédents n'est pas une mémoire, mais une tectonique, un ébranlement des plaques d'expérience couchées sur la page dans le présent de l'énonciation des voix.

Dans ce jeu, la figure de Monique a grande part, qui agit comme une véritable plaque tournante. L'expression « plaque tournante » est issue du domaine ferroviaire. J'en vois accessoirement l'illustration dans ce passage de la partition d'Alain :

Et sous mon chiffon, dans le rétroviseur scotché au contrepoids de ma table, j'ai le poste d'aiguillage, les rails se divisent, multiplient leurs parallèles puis, dans la masse lourde des portiques et des passerelles, s'en vont tout droit dans la gare, s'enfoncent sous sa verrière, que j'aperçois tout juste. Si j'avais pas ça...

Si j'avais pas eu ça... Cinq mois puisque, Yves, son histoire d'hôpital c'était juste après. (12)

La voix articule ici composante immédiate et dimension récitante. Elle transite subtilement du « Si j'avais pas ça » au « Si j'avais pas *eu* ça ». L'écriture suggère un lien entre la plaque

tournante de la gare et la rupture d'avec Monique, survenue cinq mois auparavant. Elle superpose présent et passé dans l'image du « rétroviseur », qui articule perception présente et regard rétrospectif.

Plus loin, on rencontrera littéralement l'expression « plaque tournante », au moment où Yves et Monique se rencontrent par hasard : « Simplement pour l'avoir croisée, un après-midi de semaine. Il y a dans chaque centre-ville des plaques tournantes obligées, où toi, qui t'y réfugies des heures, répétées des jours durant, dans cette marche vide des gens qui ne font que passer, ont eux une raison pour ce faire, tu multiplies les rencontres dont eux s'étonnent » (180). Cette fois, c'est l'expérience immédiate du chômage qui se superpose à l'événement raconté de la rencontre avec Monique pour donner forme à une seule plaque fusionnée.

En fait, Monique n'existe pas en dehors des quatre voix qui la disent, la récitent : elle n'est que le pivot de ces voix, la surface glissante et tournante qui déstabilise les plaques, qui rompt leur immobilité, leur quant-à-soi. Le récit raconte comment elle a quitté Alain, comment elle s'est liée à Joly, comment elle a pris appui sur Yves, comment enfin elle s'est laissé aller une nuit dans les bras de Joël. Et chacune de ces transformations, chacun de ces pivots narratifs redéfinit la configuration globale des plaques d'expérience. Alain se rapproche brutalement de Joly : il y a confrontation, bagarre. Puis il s'en éloigne, naturellement. Yves et Joël, comme laissés à l'écart, se rapprochent. Chaque fois que la figure de Monique se détourne de l'un et se tourne vers un autre, les distances et les rapports entre les plaques se redéfinissent.

On voit ainsi se former, dans le roman, une série de phénomènes sismiques d'ampleurs variables. Il y a des glissements, comme quand Alain rêve de Joly :

Alors je le vois, lui Joly. Il a dû se rouler par terre, en est couvert jusque sur la figure. Il est soûl, en tout cas furieux, batailleur, et les gens, retirés dans ces baraques, en ont peur. Un mahousse, Joly. Boulot de fonderie, et footballeur en plus, on triche pas sur sa propre camelote. De la foule je suis le seul à le connaître, alors je m'avance. Mais lui ne me reconnaît pas. Nous commençons à danser et, tout contre son corps, pour le faire revenir à lui, j'essaye de lui rappeler notre amitié passée. Cela prend lorsque je lui dis : « J'ai glissé sur les mêmes pavés où tu as glissé. »

Le sol est en effet de plus en plus glissant, et notre ronde ne peut plus s'arrêter, il m'enlace de plus en plus serré et j'ai peur moi aussi, qu'il revienne soudain à sa fureur ou que, tombant, il m'écrase. (32-33)

Le rêve réfléchit la tectonique du récit : la grosse plaque de fonte, Joly, risque d'écraser la plaque plus mince et fragile, Alain.

Ailleurs, ce sont des tremblements : « Il y a des gares en impasse, et d'autres qu'on traverse. Celle-ci, de longs convois la passent au ralenti, sous ma fenêtre, et chaque fois c'est l'usine qui s'en va doucement tandis que tremble son entière ossature de brique et d'acier; tremble sous les pieds comme tremble la table à dessin sous les mains » (41-42). L'ébranlement, la mise en mouvement fait craquer les plaques. « Comme si moi aussi je n'avais pas eu mal, dit Joly, comme si pour moi aussi tout n'avait pas explosé, banquise craquée » (41). Ou plus loin, Joly encore : « On a couché ensemble, [...] abîmant même ce qui nous avait joints, et brisant, tout autour... » (93) Il y a secousse sismique et cela creuse dans le champ d'expérience une « plaie souterraine, invisible mais ouverte, douloureuse » (150); il y a un « vide installé » (184) entre les plaques, un désastre qui couve.

Comme dans *Sortie d'usine*, Bon travaille, à travers la tectonique du récit, à extraire de l'invisible la part de gouffre qui crie sous la surface ordinaire du présent.

Sur le boulevard j'ai retrouvé des gens et des gens, repoussés sur le large trottoir qu'ils piétinaient dans les deux sens comme s'il risquait de se soulever sous leurs pas, les réverbères partout attirant la lumière pour traîner les rues trop droites hors de la ville tandis que, dans une cascade de sons bruts où les changements de vitesse se surimposaient au fond continu du roulement des pneus crispés sur le pavé, les trois files de voiture en sens unique fuyaient comme de craindre elles aussi quelque chose, que la rue se fissure derrière elle [*sic*]; et les platanes qu'elles éclairaient un par un de leur double faisceau jaune illuminaient chaque fois leurs branches d'hiver, nues et grasses, d'une lumière qui paraissait seulement intérieure pour les effrayer encore. (169)

Le monde ici présenté n'est plus cette évidence trompeuse que suggérait la notion de superstructure, mais au contraire un milieu très actif où beaucoup se joue : instabilités, mouvances, éclatements et même explosions : « Explosion : le gong d'un tremblement de terre » (188). Le roman œuvre à fonder structurellement ce monde comme réalité, dans toute son épaisseur. Il propose « des positions et des mouvements des corps, des fonctions de la parole, des répartitions du visible et de l'invisible » (Rancière, 2000 : 25). Aussi la tectonique

des expériences de *Limite* procède-t-elle d'un geste à la fois esthétique et politique. Elle dessine un paysage non préexistant, obtenu au moyen de la superposition de couches d'expérience séparées. Un paysage noir, basalte, dans lequel on distingue quelques pans de ville et d'usine. Un paysage métallique, sonore, dur et réfléchissant, comme gravé dans une plaque d'acier.

L'éclatement même du monde coulé d'un seul bloc, quelques figures rivées, des fissures qui courent, et la menace d'un basculement : du présent, *Limite* aura fait image.

## CHAPITRE 6

### LE CRIME DE BUZON. UN DISPOSITIF D'EMBOÎTEMENT

L'analyse du *Crime de Buzon* permettra de prolonger l'étude des « structures d'expérience » par le biais desquelles François Bon échafaude des paysages de langue neufs et étoffe sa recreation du monde comme présent immédiat. Or, à la structure en plaques de *Limite*, le *Crime de Buzon* substituera une structure emboîtée. On a déjà relevé quelques occurrences de cette structure dans la mécanique de *Temps machine*. On verra maintenant, à rebours, comment elle s'est d'abord cherchée à l'intérieur de la forme romanesque.

*Le Crime de Buzon* reprend en effet, comme *Limite*, les principes établis de la construction romanesque. Cela passe d'abord par la constitution de personnages comme pseudo-personnes ou pseudo-sujets munis d'une sorte d'identité pleine. Dans la tradition romanesque, les noms propres indiquent tantôt un rôle social, tantôt une fonction narrative. La mère de Serge Buzon s'appelle Victoire Espérance Brossier. Mais les monologues qui lui sont attribués sont introduits par ce simple statut : « La mère », dans lequel on entend bien sûr « la mer », puisque le personnage loge sur la côte. Victoire donc de la mer sur la terre et sur les digues. Sur les hommes aussi, dont elle *brosse* la peau, le cuir – champ sémantique qui aura beaucoup d'importance dans le roman. Le prénom de Serge renvoie d'ailleurs à l'étoffe (la serge), au vêtement qui colle à la peau. Mais son patronyme s'oppose, selon une symétrie étudiée, au prénom de la mère : Buzon rappelle « buser », qui veut dire « faire échouer », une autre expression à connotation maritime. Le nom de Brocq évoque quant à lui le métier du personnage (chiffonnier), mais aussi son habitat : une grange meublée *de bric et de broc*. Quant à Michel Raulx, son nom peut évoquer le « rô », la pièce de viande cuite à la broche, ce que tend à confirmer la scène où l'on apprend la mort du personnage : à ce moment précis, le dénommé « Brochard » est en train d'égorger un cochon (199-209). Le personnage sera par ailleurs *à pot et à rô*t avec Brocq, logeant chez lui et devenant un peu le Sancho Panza du chiffonnier lecteur du Quichotte.

La construction romanesque passe ensuite par le tissage d'une intrigue que résume la quatrième de couverture :

Deux hommes, Serge Buzon et Michel Raulx, sortent de prison. Ils passent chez la mère du premier, qui tient un élevage de chiens dans un hameau au bord de l'Atlantique. Un vieux cousin, leur voisin, Brocq, chiffonnier épris d'archéologie, est le parrain de Buzon. Le récit saute de l'un à l'autre, charriant les souvenirs de chacun, les figures des anciens codétenus de Buzon et Raulx comme aussi, par exemple, celle du mystérieux docteur que Brocq a connu lors de sa propre captivité en Allemagne pendant la guerre et qui lui a légué un précieux exemplaire de *Don Quichotte*.

D'une longue quête violente et sans concessions se dégagent peu à peu les contours du crime de Buzon, qui l'a conduit naguère en prison – et l'y ramènera.

La structure du récit provoque ainsi, selon un schéma romanesque convenu, l'attente du dévoilement du crime de Buzon. Elle réserve aussi un « rebondissement » pour la toute fin : l'ancien prisonnier est devenu gardien de prison.

Enfin, il y a installation d'un *décor*, comme bientôt dans *Décor ciment*. C'est là, à mon avis, l'installation romanesque la plus forte – celle qui maintient, encore aujourd'hui, l'intérêt du *Crime de Buzon*. Le roman installe un décor plat de mer et de digues surmonté d'un hameau sur un rocher, le tout hachuré de squelettes mécaniques et de ruines. On peut se croire loin du *présent* dans cette image d'un pays arriéré, vieillot, ruiné et comme hors du temps. Mais c'est justement une manière d'arrêter le temps et de rejouer le présent dans un espace signifiant qui permet une lecture, un déchiffrement des signes du monde.

Car l'expérience capturée dans les rets structurels du roman relève directement du monde contemporain. C'est l'excès d'une violence vulgaire forgée à l'ordinaire des villes d'aujourd'hui. Serge Buzon est parti à la ville, il y a habité et travaillé. Puis il a participé au viol collectif d'une fille dans un train. Michel Raulx logeait dans une tour et travaillait comme ambulancier. Puis il a trompé sa femme avec une autre du dessous et, dans un accès de violence, est remonté tuer sa fille. Certes, ce sont des fictions. Mais le fond d'expérience qu'elles charrient et exacerbent est un fond partagé et réel, qui concerne le monde présent.

Rappelons brièvement la genèse du roman, déjà évoquée au chapitre 2 : « Pour *Le crime de Buzon* j'avais des photos de Depardon, des portraits, et dans le rapport avec un regard



venaient des paroles qui me permettaient d'accrocher quelque chose du monde devant moi » (Bon et Lebrun, 1998 : s.p.). Il s'agissait de photos de détenus, de contention, à même de susciter une sorte d'*évidence* du monde, au sens du « voir » mais aussi au sens anglais de la « preuve » : un sentiment de l'immédiat présent qu'il y aurait à nommer et à décrypter.

Aussi la fonction première du décor du *Crime de Buzon* n'est-elle pas réaliste (représenter fidèlement le bord de mer), mais herméneutique. Il s'agit avant tout d'un dispositif fictionnel qui doit servir au décryptement de la violence et de l'évidence du monde présent. La notion de « dispositif » a été conceptualisée dans les années 1970 et 1980 par Deleuze, Foucault et Lyotard, puis reprise récemment par une équipe de chercheurs de l'Université de Toulouse-le Mirail<sup>20</sup>. L'un de ces chercheurs, Philippe Ortel, en propose la définition suivante : « Devient “dispositif” toute structure s'articulant à la conjoncture d'un réel immaîtrisable, autrement dit toute limite s'articulant à un illimité » (2003 : 389). Dans son compte rendu critique des travaux de l'équipe de Toulouse-le Mirail, Bernard Vouilloux proposera une définition plus imagée : « “barrage” ou “écluse” sur un flux » (2007 : 157). Difficile, dès lors, de ne pas penser à la digue (limite, structure) dressée contre la mer (illimité, immaîtrisable) du *Crime de Buzon*. Elle pourrait bien représenter, dans le décor du roman, la fonction élargie de ce décor même : interpréter la violence immaîtrisable du monde présent par le truchement d'une structure fictionnelle. Quoi qu'il en soit, la théorie des dispositifs est très excitante, parce qu'elle articule à nouveaux frais le travail de la forme et l'idée de réel ou de monde. Elle permet de ressaisir, à l'intérieur d'un cadre conceptuel cohérent, la notion de « structure d'expérience » que j'ai proposée au chapitre précédent, mais aussi les intuitions précoces et fines qu'Yvan Leclerc a exprimées dans le premier article de fond portant sur le travail de Bon : « La limite ne borde pas de l'extérieur un espace défini ; c'est la frontière instable, *bord toujours débordé*, où s'établit l'équilibre éphémère, au sens où la marche est une chute évitée, différée à chaque pas, entre une poussée interne (la force centrifuge du vide central) et la pression de l'extérieur, le vide qui enserme » (1989 : 250). Entre le « bord débordé » et la « limite illimitée », la similitude est frappante.

---

<sup>20</sup> Voir Mathet (2001, 2003 et 2006) et Lojkin (2001). Au même moment environ, Giorgio Agamben ([2006] 2007) posait la question philosophiquement : *Qu'est-ce qu'un dispositif?*

Ces syntagmes condensés ont l'avantage d'éliminer toute idée d'opposition binaire. Il importe, à mon sens, de mettre l'accent sur la notion d'*articulation* et d'éviter de renvoyer dos-à-dos la limite et l'illimité, la structure et l'expérience, la loi et l'excès, l'enfermement et la violence, le barrage et le flux, etc. (on le voit, cette série d'opposition pourrait être prolongée indéfiniment). Il faut arriver à voir, selon un point de vue plus deleuzien, la limite comme une sorte d'« agencement » d'illimités, le barrage même comme un flux. Le roman nous y invite, qui use d'un même mot, celui de « vague », pour dire et la mer et la digue :

On approchait donc de la mer, il fallait qu'elle soit là, derrière cette grande et haute maison de brique inhabitée, sans toit et pour fenêtres des trous, vers laquelle on allait droit par les champs désormais à sec comme si la terre entière, au moment de s'y jeter, émergeait plus nettement de l'eau, devenait ronde comme la mer pour se raidir enfin dans cette digue qu'on découvrait, linceul figé d'une vague dressée contre les vagues. (24-25)

La terre se mélange à la mer, comme dans les toiles d'Elstir dans *À la recherche du temps perdu*, dessinant un paysage empreint d'un lourd héritage littéraire et artistique. Quant à cette « vague dressée contre les vagues », elle symbolise l'indistinction de la structure et du déstructuré (l'immense, le multiple, l'incontrôlable) à l'intérieur du langage romanesque. La littérature n'a pas pour fonction d'« endiguer la violence » (pour reprendre une expression courante), mais de reconfigurer les tensions et les intensités du monde à l'intérieur de son propre espace de jeu.

*Le Crime de Buzon* est un roman industriel, voire artificiel, qui installe, dans les limites d'une forme romanesque héritière des Modernes, un dispositif de déchiffrement et de scrutation du monde qui fonctionne selon une logique d'emboîtement, c'est-à-dire par intrication des structures d'expériences les unes dans les autres. Il est temps maintenant d'en observer le jeu.

#### TENDRE LE DÉCOR

L'installation du dispositif de décor est d'abord observable par l'entremise d'un phénomène de décompression ou de dilatation. Le « prologue » (7-11) remplit ainsi sa fonction d'*exposition*, au sens visuel du terme. On se trouve à l'extérieur, c'est la voix de la

mère qui rapporte les paroles de Buzon et Raulx : « C'est là que j'ai grandi mon enfance, a dit Serge, sur ce rocher... – C'est beau, a fait l'autre, y a du panorama » (7). Puis, plus loin :

À l'autre j'ai demandé :

« C'est que vous aviez pas où aller? »

Et Serge, comme si l'autre ne pouvait pas répondre, que lui devait causer à sa place :

« Ça va y faire du bien, de respirer un peu l'air.

– Pour de l'air, si c'est ça qu'il veut, y en a », moi j'ai dit.

Parce que c'est ventilé, chez nous sur le rocher.

On était là, dans ce froid qui leur faisait le nez rouge, sous les nuages blancs aussi nets que des paquets de coton déballés qu'on aurait jetés là-haut et qui feraient la course, dépotés en grande vague par une seule barre éblouissante et gigantesque, sur toute la largeur d'un ciel bleu à pas savoir où ça s'arrête, profond à tomber dedans, et nous les premiers qui en étions les plus près.

« Ici, le vent, il souffle tout le temps, a dit Serge.

– Ah pour buffer, o buffe [*sic*], a continué Brocq, le cousin, qui bien sûr n'avait pas pu s'empêcher d'arriver.

– Pourtant l'odeur... » a dit ce Michel Raulx. (8)

Le prologue donne ainsi la parole à tous les locuteurs du récit : la mère, Buzon, Raulx et Brocq. Il esquissera aussi les figures muettes du décor : les chiens et la sœur de Buzon, Louise. Surtout, le prologue est exposition et même *explosion* du paysage : tout de suite, c'est le panorama, le vent, l'air, la ventilation, le vaste. Le prologue tend par définition à anticiper, à devancer les transformations qu'accomplira plus lentement le récit. Il jette tout *hors* : il est extérieur, exposant et explosif. On s'étonnera peut-être, alors, que la fin du prologue se déroule dans un intérieur, c'est-à-dire dans la maison de la mère. Pourtant, on peut entendre dans les paroles de l'habitante, qui voudrait bien jeter les deux hommes dehors, un indice du même mouvement d'extériorisation :

Alors j'ai ramassé ce qui restait de marc, pas grand-chose, du demi-litre que Serge avait attrapé sans me demander mon avis, parce qu'il se rappelle bien où je range mes affaires :

« Allez, j'ai dit, vous devez être bien fatigués, avec le voyage. »

Parce que je n'aime pas ça chez moi. (11)

Certes, elle veut simplement dire : je n'aime pas que l'on boive chez moi. Mais en amputant le complément d'objet de son verbe, elle laisse entendre : je n'aime pas ma maison, je n'aime pas mon intérieur : je suis la *mer*, le pays, le mouvement hors.

Le roman est divisé en deux parties, intitulées respectivement « Aeshma » et « Velléda ». C'est Brocq qui détient la clé de ces deux noms propres. Voici d'abord ce qu'il dit d'Aeshma :

À leur tête et plus fort qu'eux tous, Aeshma Daeva, démon mauvais de colère et de violence, la pulsion agressive qui consume les hommes; un feu, monsieur Raulx, que l'homme enferme et qui ne dépend que de lui, sans autre fatalité. Démon de destruction qui prend pour lui l'amour impur et la discorde, à chaque moment capable de renverser l'édifice humain par celui-là même qui s'en était fait le bâtisseur : ils l'ont invoqué contre Alexandre, lequel en fut détruit, monsieur Raulx. Et de la vieille Perse venu à notre civilisation par l'hébreu Asmedaï, dans la grande Bible Asmodée, démon de la luxure qui perdit les amants de Sarah... (105)

Violence enfermée donc, et menaçante. On pense bien sûr à la prison dont sortent tout juste Buzon et Raulx. Dans cette première partie, « Aeshma », le paysage perdra le caractère explosif qu'il avait dans le prologue. Il se bâtit au contraire lentement, à partir de l'expérience carcérale, considérée d'abord comme un petit noyau structurel d'enfermement. Le roman désigne ce noyau d'un terme très simple : celui d'« œuf ». Raulx :

Oui comme si tout se rassemblait là pour n'en plus jamais sortir, vies sans cesse aspirées et non pas leur blocage provisoire, non pas leur retenue comme on fait à un fleuve pour en régulariser le flux. Salissure sans rémission, tache mauvaise, nettoyer même le casier judiciaire ne rendrait rien, ne redonnerait pas au corps ce que l'enfermement a pris; dans l'enveloppe étanche, quasi liquide, des murs, l'homme maintient à la surface de son monde un œuf de violence et de sang, ce qu'il porte en lui de consommation mais contient mal. (48)

Les verbes « rassembler » et « aspirer » disent bien le mouvement involutif, centripète, qui est celui de la structure carcérale, laquelle comprime la violence comme en un œuf. Le verbe « comprimer » apparaît d'ailleurs à la page suivante : « Eux se sont fait prendre, on les donne à dévorer, mais dans les murs qui les enferment on comprime le poids et la figure de ce qu'on porte en soi chacun de faute qu'on ne réalisera pas, et la part de faute qu'on traîne avec soi chacun mais ne sera jamais jugée » (49). La prison n'est pas présentée comme disjointe du reste du monde, mais comme une sorte de révélateur du monde obtenu par compression :

« En le compressant dans ses murs, la prison amplifie le monde jusqu'en ce qu'il a d'inégal » (92).

Conséquemment, le temps de la prison n'est pas linéaire; il est ramassé, figé dans le présent. Raulx : « En prison, on ne parle d'avant que lorsqu'il s'agit de prison déjà, ou de prison encore. On se débrouille avec le présent et d'une cellule grande comme la main on sou-tire plus d'événement [*sic*] que de toute la ville autrefois » (124). Aussi, parler d'une autre prison, ou de plusieurs autres prisons, c'est parler chaque fois d'une même structure d'enfermement. Raulx, encore : « Une c'est dix, cent, mille prisons dans une seule. La plus douce, la plus moderne. En-dedans [*sic*] compressible jusqu'au plus ancien de la roue, du carcan et du bourreau » (38). Si bien que sortir de prison, c'est renfiler un temps qui n'est plus ajusté, qui est trop ample, comme évidé :

Pour la dernière fois ils m'ont fait me mettre nu, m'ont retourné, fait pencher et tousser; pour la dernière fois j'ai renfilé devant leur regard mon slip et mon pantalon. Et c'est peut-être à ce moment vraiment, tellement alors on s'en fout, qu'on découvre où culmine l'inutilité profonde de la prison : au passé en entier avec ces vêtements renfilés, et qui se moque bien d'elle. Et devant soi le monde comme un désert vierge, une immensité vide qui ne te concerne pas plus que ce regard sur toi des gardiens en casquette, un monde où rien ne resterait plus que le fantôme des lieux autrefois vus et fréquentés.

Désert où rien n'existerait plus que le passé qu'on renfile. (144)

La prison aussi avait été comparée auparavant à un vêtement : « Pas besoin de se réchauffer puisque l'air est climatisé, et pas besoin de se déguiser on n'abuserait personne : les habits ne servent de rien, on prend la veste et le pantalon avec le sentiment d'être un corps nu dans une coque amovible, ici l'habit c'est les murs » (16). Mais c'était un vêtement plus collé, plus comprimé, une peau même. Buzon :

Une peau. La prison c'est une peau.

On la porte en soi d'avance, en tout petit et comprimé. Et d'un coup ça remonte à la peau, on comprend que sans y penser on l'avait déjà en soi. Comme on préfère se coucher contre un mur, là-bas on retrouve d'instinct la trace d'un reste ancien, une grotte où rien ne vous arrive, où on est protégé.

Une fois que c'est dans la peau, ça s'enlève pas. On se frotte; on se gratte, on se lave ça ne suffit pas. On change d'endroit, on rentre chez soi mais on ne la perd pas. (26)

Une peau, un œuf : cette structure qui enveloppe l'homme au plus près n'est pas brisée par la sortie de prison, par le changement de décor; elle est simplement transposée et dépliée :

Quand on revient dans son pays, tout paraît à sa juste taille, et paraît simple. La place que le pays occupe dans la tête ne change pas; quand on connaît la ville, elle n'occupe pas dans la tête plus de place. Alors forcément, quand on revient, on croirait pouvoir tout enjamber, être à La Rochelle d'un seul pas, ou porter ce rocher dans ses bras.

La taule, juste l'envers : un monde entier se ramasse à l'exacte dimension des murs, chaque couloir devient une rue, la cellule une maison et chaque homme une aventure, et une vie si simple alors tellement compliquée. (30)

On voit la structure d'emboîtement qui détermine la construction du paysage romanesque. La prison est compression, alors que le pays de bord de mer est dilatation du monde ordinaire de la ville. Or, la dilatation rend les signes du monde plus visibles et plus lisibles, plus évidents, comme une toile ouvertement tendue : « Le pays c'est ça, dit Serge, nous le rocher au-dessus de la mer, et les champs en dessous. Les Prises on dit ça, les prés salés, gagnés sur la mer à main d'homme... » (28) C'est cette évidence, ce « c'est ça », qui va rendre possible le travail de déchiffrement du monde qu'accomplira le roman.

#### UN DÉCHIFFREMENT ALLÉGORIQUE

Le décor de bord de mer s'offre à un décryptement de la violence dans les villes et les prisons laissées « derrière ». Il s'agit d'une surface signifiante, voire sursignifiante, où chaque élément est « emboîté » dans un autre, où chaque signe renvoie à un autre signe. Le roman se constitue ainsi comme herméneutique du monde. Et il le fait au moyen d'un dispositif fictionnel et autoréflexif, puisque ce qui est décrypté, ce n'est pas le monde directement, mais le décor que le roman dresse lui-même au-devant du monde.

L'herméneutique du *Crime de Buzon* repose principalement sur l'interprétation allégorique. Les éléments « concrets » du décor sont ainsi rapportés à des abstractions. Ce sont ces abstractions qui sous-tendent les rapprochements entre le décor de bord de mer et l'expérience des villes et des prisons, entre le temps arrêté et le présent actif.

Afin d'illustrer ce fonctionnement, je propose d'observer d'assez près un motif central du décor, derrière lequel on peut deviner facilement la présence d'un « appareil » de déchiffrement et d'emboîtement. Il s'agit de l'abbaye :

« L'abbaye, dit Buzon. Les premiers moines sont venus au cinquième siècle, envoyés pour occuper chaque haut lieu de culte des Celtes. Et puis des temps de massacre, d'invasion. On ne pénétrait dans les terres que par les rivières : en défendant l'entrée du golfe, ils interdisaient l'accès aux embouchures de la Sèvre et du Lay; aujourd'hui on n'est plus sur la route de personne. Douze cents ans encore c'est resté une île; des pauvres gens, vivant de la côte. Le Gulf Stream finit devant Ré, et remonte à contre-courant le pertuis, ramenant des restes de l'autre côté du monde. Si ça venait pas tout seul ils aidaient un peu, avec des lumières sur des moutons pour faire accroire que c'était là, La Rochelle, sur nos bancs de sable. Et ceux qui se fichaient à l'eau depuis le baigne de Saint-Martin de Ré, avec une poutre ou un tonneau pour flotter, venaient aussi s'échouer là. Les bagnards s'entraidaient et beaucoup sont restés, pour ajouter au mélange... » (31)

On peut se croire bien loin de la question du présent, quand on lit ces bribes d'histoire. Pourtant l'histoire, dans *le Crime de Buzon*, ne sert encore qu'à déchiffrer l'expérience du présent dans l'épaisseur et les strates d'un décor signifiant. On ne peut par ailleurs manquer de relever la présence fantomatique des bagnards dans le récit, puisqu'elle emboîte l'histoire de l'abbaye à la diégèse du roman comme le passé au présent : Buzon et Raulx aussi se sont réfugiés sur ces côtes.

L'histoire est une fiction. Une fiction qui creuse des profondeurs signifiantes sous la surface écranique du décor sur lequel est projetée comme une évidence la violence du monde présent. L'abbaye est une construction qui permet d'épaissir et d'approfondir le présent, de le fixer comme en une ruine pérenne. Et même d'y descendre :

Une longue salle étroite au plafond en ogive et qui prenait jour par le haut d'une fenêtre mal comblée, où des rocs éboulés laissaient passer une raie crue de jour, que le grain proche faisait sauter brutalement de l'obscurité où le visage de Buzon paraissait jaune, à un demi-jour gris blafard, étrange sous la terre. Au fond, Serge a soulevé une trappe carrée et par une échelle de fer on s'est encore enfoncés, c'était une salle bien plus grande, un rectangle allongé où la pénombre, rendue transparente par ce carré blême de la trappe, se réverbérait tout autour sur des colonnes d'un blanc de craie.

« L'ancien cloître... Six abbayes superposées, du VI<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècle; ça fait qu'en démolissant celles du dessus ils préservent celles d'en dessous... Un couvercle pareil ça se remue pas facilement. »

On a pu prendre derrière la rangée de colonnes, même si la pierre des parois bour-soufflait et, compressée tout autour, s'ouvrait pour s'effondrer en versant dans le cloître sa charge de terre. « Ils étaient pas grands, à l'époque », dit Serge, quand nous arrivâmes dans l'angle à une porte très basse, qui découvrait une autre pente de cette terre noire, glissante. Il a fait craquer une allumette et une autre a bien voulu s'allumer, découvrant par morceaux un bas-relief mi-effacé, moussu, que j'avais peine à reconstituer : « Brocq appelle ça Gilgamesh, mais Brocq est fou. D'autres ont nommé ça histoire de Velléda, et trouvaient étrange que des moines au dixième siècle s'occupent encore d'une légende païenne... »

La terre sous nos pas descendait en s'élargissant et sous des fondations de pierre brute, inégale, nous continuions d'avancer, le plafond s'élevait en coupole et puis au fond retombait lentement, il fallut baisser la tête et bientôt se pencher carrément, ça sentait le moisi et c'est à peine si je distinguais Buzon devant moi, le suivant plus à sa respiration et au bruit mat de ses pas dans la terre humide et molle qu'à l'ombre opaque de son dos dans la nuit quand même imparfaite. C'était trop bas désormais pour avancer plus, on s'est assis sur une pierre longue, la tête courbée sous la paroi; les yeux se faisaient au noir et une faille dans la terre, invisible pourtant, laissait filer avec l'air du dehors que par bouffées on reconnaissait, frais et salé, une pointe de jour.

« Le cimetière des fous », dit Buzon. Puis :

« On a trouvé des ossements... » (128-130)

L'exploration des souterrains est un topos majeur du roman depuis le XIX<sup>e</sup> siècle. On le trouve notamment dans *les Misérables* de Victor Hugo. On le retrouvera aussi dans les écrits urbains de François Bon, de *Décor ciment* à *l'Incendie du Hilton*. Jacques Rancière oppose, selon la perspective politique qui est la sienne, la scène tapageuse de la surface à la scène silencieuse des profondeurs :

À cette mise en scène démocratique la littérature oppose une autre politique, dont le principe est de rendre à sa vanité le tapage des orateurs du peuple nourris à l'ancienne rhétorique, de quitter la scène de la parole portée par les voix sonores pour déchiffrer les témoignages que la société elle-même donne à lire, pour déterrer ceux qu'elle dépose sans le vouloir ni le savoir dans ses bas-fonds obscurs. À la scène bruyante des orateurs s'oppose le voyage dans les souterrains qui en détiennent la vérité cachée. (2007 : 29)

En descendant dans les strates historiques de l'abbaye, on raye temporairement l'évidence superficielle du présent pour partir à la recherche de signes encryptés. Les bas-reliefs et les ossements renferment sans doute des vérités cachées. En tout cas, la voix et la folie de Brocq sont enfoncées, incrustées presque dans l'épaisseur signifiante des bas-reliefs : « Brocq appelle ça Gilgamesh, mais Brocq est fou ». On pourrait par ailleurs proposer des interpré-



tations allégoriques des bas-reliefs. Buzon, ce serait Gilgamesh. Enkidu, le dieu chargé de combattre ses excès, ce serait Armand, le compagnon de cellule de Buzon et Raulx. De fait, Buzon et Armand s'affronteront dans un combat à mains nues. Ensuite, comme Gilgamesh et Enkidu, ils deviendront de bons camarades. Et, comme Gilgamesh encore, Buzon se réfugiera dans une sorte de havre insulaire, le rocher du hameau étant présenté comme une ancienne île. Enfin son histoire, comme celle de Gilgamesh, finit là où elle avait commencé : peut-être pas à Uruk, mais à la prison de Poissy, où il revient comme gardien.

Quant à l'histoire de Velléda, qui donne son nom à la deuxième partie du roman, elle peut être rapportée, allégoriquement toujours, au personnage de Braulx. Cette prophétesse habitait une *tour* sur la Lippe. Or, on se rappelle que c'est dans une tour que Braulx a commis l'adultère et l'infanticide. Brocq explique, vers la fin du roman, la légende de Velléda :

J'avais nommé cette jeune truie Velléda, nom celte. Rapport à une légende, qu'on oppose à Gilgamesh : Brocq sait que le bas-relief de l'abbaye sous ses pieds, dont il a désormais la garde, représente Gilgamesh. Alors j'avais nommé mon cochon Velléda, sachant le reproche qu'on aurait pu me faire encourir : étrange figure de la passion, Velléda est plus que la femme, et plutôt ce que matériellement vient en chacun ténasser la beauté rêvée. Qui donc aurait touché Velléda autrement qu'en rêve? (201)

Figure allégorique de la passion, Velléda ajoute, à travers son nom et son histoire, une épaisseur signifiante à la violence banale des villes, des tours, des petites cases qui ne suffisent pas à rétreindre les excès de l'homme. Brocq parle de « beauté rêvée ». L'expression dit la bascule de l'allégorie (la Beauté) vers le symbole (le rêvé) qu'accomplira au bout du compte le roman. Le récit de rêve de Raulx (189-195) distille finalement la froideur abstraite de l'allégorie dans l'excès et l'irrationalité du rêve. La scène se déroule encore dans les souterrains. Un métro, une impasse, des gens poussent derrière, on est acculé « à une porte grise d'acier sans serrure » (191). « Soudain elle s'ouvre en grand, derrière c'est obscur. Mais on nous confirme l'interdiction de passer, ici c'est un cinéma, un cinéma souterrain » (191). Dans la salle, on projette un film porno. Il y a de la peur et du désir, de la honte aussi. Le narrateur du rêve prend une ouvreuse sauvagement :

Je voudrais qu'on s'en aille, vite, mais avec le film ce n'est plus possible et la fille est contre moi, chaude, fine, pleine bouche. Elle enlève un grand manteau, qu'elle portait ouvert, et nous en recouvre. Je la caresse et remonte vers le sexe, déjà j'en sens la bosse ferme, qui vient d'elle-même sous ma main. Dehors, contre la porte

ébranlée, cette foule hurle, au bord de l'asphyxie, et on entend de terribles gronde-ments souterrains; j'ai eu de la chance. (193)

L'image du cinéma souterrain fait partie des symboliques récurrentes de Bon; on la retrouvera dans *Décor ciment* et aussi, sous une autre forme, dans *Tumulte*. Les signes, dans la scène du rêve, sont indéchiffrables : la passion elle-même s'y trouve comme « chauffée », corporéisée, renvoyée au sexe et à l'affect. Le rêve produit pourtant de la signification, parce qu'il demeure intriqué à la figure allégorique, laquelle est elle-même enchâssée dans la diégèse du roman. L'abbaye du décor, le cinéma du rêve et même la tour de la ville s'emboîtent les uns dans les autres comme un jeu de poupées russes. Et si l'allégorie instaure les premiers liens entre les « boîtes », la signification bientôt en déborde pour rejoindre d'autres strates de signification et d'interprétation.

Il semble que la plupart des éléments du décor de bord de mer se prêtent à pareille descente dans les profondeurs signifiantes. On aurait pu parler par exemple du chenil et de comment il devient évidemment une allégorie de l'emprisonnement et des rapports entre prisonniers. On aurait pu aussi parler de la grange de Brocq et surtout de son exemplaire unique du *Don Quichotte* annoté par le marquis de Sade, en montrant comment Brocq et Raulx reproduisent le couple du Chevalier de la Triste-Figure et de l'écuyer Sancho Panza et comment, plus précisément, les citations *emboîtées* du nocturne du moulin à foulon renvoient à la Nuit dans laquelle Buzon enfant est plongé, au sens littéral comme au sens figuré :

Et c'était la vérité, puisqu'ils l'ont retrouvé au soir, dans cette crypte des ruines dont elle [la mère] avait la clé, pour les visites. Il avait amené là-bas du pain, une cruche d'eau. Trois jours, dans le noir.

« C'est qu'à cette heure plus que jamais tu sens, et non l'ambre... Allons, ami Sancho, ce sont matières qu'il vaut mieux ne pas remuer... » (78)

Et bien sûr la crypte s'emboîte à son tour au « Trou » dont Buzon fera l'expérience en prison. On pourrait encore évoquer d'autres citations emboîtées. Ainsi les phrases en italiques, tirées peut-être de Primo Levi, qui placent en parallèle, dans la première partie du roman, l'expérience de la prison et l'expérience des camps de concentration nazis, parce que « *le pire de l'homme ne s'est jamais coupé de l'homme* » (46). On n'en finirait pas d'analyser le dispositif d'emboîtement du roman, une boîte en contenant toujours une autre.

Et si c'était ce jeu de boîtes qui formait le véritable paysage du *Crime de Buzon*? Le décor deviendrait paysage dès lors qu'il acquerrait une épaisseur signifiante. En tout cas, au final, le décor n'est plus seulement un dispositif. Il est devenu l'image même d'un présent rendu visible et lisible dans une forme ruinique et stratifiée. Autant *Limite* dessinait un paysage contemporain composé d'une superposition de plaques, autant *le Crime de Buzon* dessine un paysage de cases ou de boîtes dont chacune est à la fois contenant et contenu de l'expérience, digue et débord, de l'œuf ramassé de violence jusqu'au grand pays enclos dans ses digues.

## CHAPITRE 7

### *L'ENTERREMENT. L'ÉPREUVE DU TRANSISSEMENT*

S'il y a un livre dont il vaut la peine de retracer rapidement la genèse, c'est bien *l'Enterrement*. Pour cela, on peut bien sûr se reporter aux entretiens de l'auteur, mais aussi à certains passages de *Tumulte*, comme le fragment 38 intitulé « Rock'n'roll quartiers nord : *suite autobiographique* » (84-88), qui fait le récit d'une année d'écriture dans une chambre de Marseille, avec sorties les samedis soirs dans des concerts rock :

J'ai fini l'année avec un manuscrit de plus de quatre cents pages, et bien six fois cela le paquet de feuilles refaites, reprises, entassées. Jérôme Lindon m'a refusé ce manuscrit, je l'ai toujours, là, dans une valise. Un mauvais souvenir de cette période, c'est un soir de détresse plus grande, dans une petite cheminée qu'il y avait au coin de la chambre, et dont je n'avais pas usage, d'avoir fait brûler mes seize ou dix-huit cahiers des quatre ou cinq années précédentes, dont le gros cahier épais à reliure spirale, entièrement noirci, de mon premier voyage en Inde, les quatre mois de Bombay. Celui-ci au moins j'aurais dû avoir le réflexe de le garder. Jérôme Lindon pensait qu'avec ces quatre cents pages je voulais trop faire l'écrivain, alors moi je brûlais mes cahiers. Je me disais : – Enlève les filets, et tu auras un autre risque de funambule. Finalement après l'été j'ai quitté la ville. Je ne me souviens plus des détails. J'ai dû entasser les bouquins à l'arrière d'une voiture prêtée, et ne garder ici que cette cantine bleue qui partirait à Rome, et moi aussi, le lendemain, au train de nuit. De cette année je tirerais les images de *Limite*, et du gros manuscrit de quatre cents pages je ne reprendrai plus tard que le début, le chapitre d'ouverture qui deviendra *L'Enterrement*. (87-88)

La première version de *l'Enterrement* est donc antérieure à *Limite* et au *Crime de Buzon*. Aussi peut-on se demander pourquoi j'en parle *après*, si mon objectif, pour chaque partie de mon étude de Bon, est de retracer un certain parcours, une trajectoire. Or, il se trouve que ce parcours n'a pas à être rigoureusement chronologique. Comme je ne dispose pas des premières versions de *l'Enterrement*, je ne peux dire avec certitude que la force innovante du texte fût présente dès 1983. J'aurais tendance pourtant à le penser. Pourquoi? En fait, Jérôme Lindon refusera pas moins de trois fois *l'Enterrement*, prétextant, au dire de l'auteur : « Ce

n'est pas du roman »<sup>21</sup>. La réaction de Lindon est selon moi l'indice du caractère précocement novateur du texte. Alors que *Limite* et *le Crime de Buzon* seront publiés chez Minuit en 1985 et 1986, *l'Enterrement* devra attendre 1992... et paraîtra chez Verdier.

Je postule donc qu'avec l'écriture paysagère de *l'Enterrement*, un pas avait été franchi dans la marche vers l'invention du présent. Or, ce pas, les romans des années 1980 ne l'auront pas emboîté, peut-être sous l'influence de Lindon. Il en ira tout autrement des textes qui suivront la parution de *l'Enterrement*, qu'il s'agisse de paysages (*Paysage fer*), de villes (*Un fait divers*, *C'était toute une vie*, *Prison*) ou de garages et d'usines (*Temps machine*, *Mécanique*, *Daewoo*).

La question qui se pose est bien évidemment la suivante : en quoi *l'Enterrement* représente une avancée, une étape si importante dans le parcours d'écriture de Bon ? Ce n'est pas en tout cas, comme on l'a trop souvent dit, d'avoir simplement substitué la non-fiction à la fiction. Dans l'entretien qu'il a accordé à Thierry Hesse pour la revue *l'Animal*, Bon aborde cette question, non sans avoir rappelé, au préalable, la genèse du texte :

J'ai écrit une première version de *L'enterrement* en 1983 à Marseille, puis une autre en 1985 à Rome, une autre en 1988 à Berlin, enfin la version de 1991, comme si chaque éloignement de mes lieux premiers me ramenait à cette traversée de trois heures. Il n'y a pas de livre plus fictionnel que celui-ci, pourri de montages et citations (la première phrase du livre vient d'Ernst Bloch, et il phagocyte tous les enterrements de la littérature, la sœur de Flaubert, l'Alioucha de Dostoïevski, celui auquel assiste Leopold Bloom dans Joyce), la narration s'inscrit dans mon pays natal alors que les événements sources étaient à des centaines de kilomètres de là, je mets dans l'église des fresques de Chaissac simplement à cause du toponyme, Champ-Saint-Père, village où je n'avais jamais mis les pieds, mais dont le curé m'écrit régulièrement que des lecteurs viennent lui demander où elles sont, ces fichues fresques... (Bon et Hesse, 2004 : 137)

Le dispositif fictionnel que décrit ici l'auteur ressemble beaucoup, à première vue, à celui du *Crime de Buzon* : la narration transpose des événements « sources » dans un pays « natal » reconstruit. Du *Crime de Buzon* à *l'Enterrement*, c'est le même pays de marais, de digues, de

<sup>21</sup> Bon est revenu sur les refus de Lindon à plusieurs reprises. Voir par exemple le billet « Bob ne grincera plus » publié le 6 octobre 2009 sur *Tiers Livre* à l'occasion de la mort de Gérard Bobillier : <http://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article1900> (page consultée le 2 juin 2010).

vent et de ciel de mer. Il est évidemment ancré dans l'autobiographie de l'auteur, même si l'usage qui en est fait dans la langue reste parfaitement fictionnel. Il sert à rejouer des événements ou des expériences décalées, qui n'ont rien à voir, en dehors du faire littéraire, avec sa réalité géographique ou empirique.

Qu'est-ce qui permet, à ce compte-là, de prétendre que *l'Enterrement* innove davantage que le *Crime de Buzon*? Il y a d'abord l'abandon de la forme romanesque. Ici, pas de « personnages » à proprement parler, pas de pseudo-sujets munis d'une identité préétablie – les visages et les voix apparaîtront au contraire par bribes. Pas de squelettes d'intrigue non plus, mais une structure narrative qui repose sur la seule marche de la prose. *L'Enterrement*, c'est une traversée « de trois heures » dans une épaisseur et une lourdeur de figures et de noms, de visions et de paroles. C'est une traversée dans la langue elle-même, en territoire de fiction : l'expérience de l'écriture, ou « l'écriture comme expérience » (Blanchot), mène également « à travers un paysage » (Heidegger). Dans le *Crime de Buzon*, Bon construisait un décor et cette construction devenait paysage. Dans *l'Enterrement*, l'auteur procède autrement. Le décor, si c'en est encore un, devient le lieu même de l'expérience, de la traversée. Mais d'une expérience proprement esthétique, ouverte au sensible. Si bien que ce paysage traversé et senti, on le dira d'un seul mot *transi*, terme dont on appréciera en cours d'analyse les multiples strates de signification. La langue de *l'Enterrement* ne relègue pas l'expérience du présent au cadre éloigné de l'événement source (dans le *Crime de Buzon* : la prison, la ville); elle transporte l'expérience au lieu même de la fiction, de la langue en travail, de la traversée.

On verra de quel prix se paye cette expérience de langue, en retraçant pas à pas le parcours d'une écriture éprouvée comme transissement.

« ET REBUTAIS »

La rue longue, le vent lui-même ne s'y sent pas à l'aise.

Les fils du téléphone, quarante au moins tellement ils ont de choses à se dire, tout du long, sur leurs poteaux comme des chandeliers. Un nuage d'oiseaux s'y abat d'un coup, centaines de petites boules noires sur le ciel argent gris de décembre, un temps le recouvrant d'un vacarme de cris. Quand ils cessent, encore le vent, on dirait qu'il hurle. Au pâtis des bâille-bec c'est l'expression par ici pour où ce matin on va, jour d'enterrement à Champ-Saint-Père, tout le village fait cortège. (11)

Ce sont les premières lignes de la première partie d'un livre qui en compte trois, à l'image des trois heures de la traversée. Dès l'ouverture, l'idée du transissement s'impose à l'esprit : il y a le vent, le malaise et l'horizon de la mort (« transir », dans l'ancienne langue, signifiait « passer », mourir). On est passé de l'autre côté de la langue, là où ce ne sont que cris et hurlements.

La force violente du vent, sur si grand de pays étalé, le pays plat, et reste plat sous les maisons basses, de grandes cours les isolent, avec des granges, hauts monstres de tôle à se regarder de loin, en côté. On marche, trop lentement, chaque pas presque à buter sur celui de devant. Des venelles, chemins de terre à angles droits, qui s'éloignent entre des murs de pierres sèches, souterrains à ciel ouvert sous le filet tendu des lignes électriques. Juste un hameau, dit Bourg-d'en-haut, et des gens attendent sur le bord, le vent gonfle les gabardines, les têtes dessus immobiles un caillou – rien que les chaussures pour se retenir au sol c'est pas possible, ils vont s'envoler. (11-12)

Le nom Bourg-d'en-haut ne peut manquer d'évoquer l'au-delà du transissement. Les gens comme des oiseaux attendent « sur le bord », prêts à s'envoler; leurs gabardines gonflées évoquent des ailes; ils ont des têtes d'oiseaux (des « cailloux ») : volatiles qui traverseront le livre comme on pénètre une atmosphère. « C'est pas possible, ils vont s'envoler » lancé au « bord » du paragraphe reporte prestement dans la phrase la difficulté, voire l'impossibilité de la marche qui s'amorce. Quelque chose ne marche pas. Quelque chose va, dirait-on, « de travers ». Les granges se regardent « en côté », les pas « butent » quasiment les uns sur les autres.

On s'épuiserait à tenter de relever dans le texte toutes les occurrences du mot « travers » et de ses déviations et synonymes. Cela s'applique aux *vues* : « En face rien qu'un pré, des flaques, un grand cheval à la retraite pieds dans l'eau, qui tourne le dos à la compagnie, une pancarte chasse gardée clouée de travers jusque-là, devant » (17); « La petite place est une enclave de travers avec la boulangerie au fond, et des bandes blanches dessinées sur le gravier pour garer les voitures » (46-47). Cela s'applique aussi aux *visages* : « Et dans un cas comme ça, ajoutait cette femme petite au nez de travers, il y a enquête vous pensez » (44); « Les mains de biais sur la braguette, sa casquette pied-de-poule au bout des doigts et sa tignasse peut-être restée dedans puisque d'un coup je le découvrais chauve, sauf cette mèche de traviole et raide qui se rebiffait du bout sans rien cacher d'une peau blanche et très lisse » (54). Cela s'applique enfin aux *voix* : « Tous presque à même enseigne que Marineau le

cousin au goître et leurs voix peu habituées grinçaient comme de passer elles aussi à travers son appareil dans la gorge, des sons rauques sur un bruit de cailloux qu'on verse dans une benne » (38-39). Le sème « travers » signale, à la surface sensible du récit où surgissent les vues, les visages et les voix, une implication mentale et corporelle très forte dans l'esthésie du paysage, une sorte de « malaise dans l'esthétique », pourrait-on dire, pour reprendre un titre de Jacques Rancière (2004).

La langue, nerveuse et rugueuse, sensitive, évolue à travers le paysage, à travers sa propre fiction comme en pays véritable. Et les phrases surgissent comme autant d'obstacles en travers du chemin :

Rue Longue sur une plaque, avec la majuscule : un docteur qui s'appelait comme ça, maire vers 1925 et conseiller général, tout ça précisé. Une seule rue pour tout le village, le vent n'avait pas à se tromper pour nous attraper (misère de ces bribes qui vous viennent dans la tête et qu'on rebute, devait être tout fier Alain de remorquer une armée pareille, je me disais et rebutais, la charrette trente mètres devant et ça continuait loin derrière, autant de monde jamais je n'aurais cru peut-être lui non plus, dans sa grosse boîte qui nous emmène, je me disais aussi et rebutais encore). (18)

Le paysage littéraire est cette rue Longue avec une majuscule, où souffle le vent : il est pétri de langue, et transi. *L'Enterrement* atteint déjà à la *Dichtung* au sens de Herder; sa phrase se compose comme sous la *dictée* du langage des sensations. Ce sont ici des « bribes », des morceaux d'enchaînement qu'on « rebute ». Et ce verbe, « rebuter », est lourd de sens, qui dit non seulement l'action de « buter » et de « rebuter » à ces bribes qui s'imposent de travers dans le chemin de l'expérience de langue, mais aussi l'effort qu'il faut déployer pour les repousser, pour les bouter hors soi. Bon prouve que l'on peut faire un livre de cela, de la seule diction des bribes de langage sensible qui se présentent au corps et au mental dès lors que l'on approche l'écriture comme une « expérience » au sens fort.

Le pays, ramené au corps par la fiction, pénètre le « je », le transit, le dépossède et l'efface même : « et rebutais ». En réaction, le « je » se démène au milieu des phrases, les repousse, les rebute, se réinscrit malgré tout dans la conjugaison du verbe : « et rebutais ». C'est un véritable combat, en tout cas une épreuve dont chaque étape de la traversée porte trace, comme des empreintes de pas.



Ici par exemple la fiction installe un préau et cela enclenche un travail mental ardu, pénible même :

Chaque septembre, Alain qu'on suivait avait passé par une des portes successives des divisions, et revenait de très loin cette *grande ombre inquiète et amie* tandis que le cortège longeait le mur, et cette cour qui ne dissimulait rien. Sous son toit d'une seule pente, avec ses trois bancs de bois vissés au fond, le mot même de préau c'était sur la paume le contact des piliers ronds de ciment graissés de tant d'usure, un ton spécial et des cris. La mémoire tombe on dirait d'une sphère obscure dans le crâne mais liée à cette évidence soudaine, si humblement terne qu'elle soit, d'une image qui paraît fixe (cette cour d'école publique), où des pans entiers d'arrangements de mots seraient disponibles peut-être, si on avait la clé. (22-23)

Le segment en italiques provient du *Grand Meaulnes*. La figure de l'ami suicidé, Alain, se superpose de la sorte au personnage d'Augustin, superposition renforcée par le nom de l'auteur du *Grand Meaulnes* : Alain-Fournier. Le paysage est tout entier de langue : « le mot même de préau » suscite un langage des sensations (« c'était sur la paume le contact... »), ranime des souvenirs de lecture, fait tomber des pans de phrases. « Ce préau qu'on longeait, ce qui s'y accrochait d'une suite massive d'heures, était ce livre réouvert dans le plus précis éblouissement des sens (jours de pluie où toutes les classes s'y serraient pour la récréation, et le bruit plus tendu de la gouttière à son bord) » (23). La mémoire n'est pas ici le nom d'une faculté passéiste ou nostalgique, mais un obstacle de plus à franchir, un autre nœud à démêler :

Ensemble de détails dans la vision mise à plat et d'une énorme poussée déplacés, dont l'équivalent physique serait perceptible : sensation d'être très lourd, aussi inamovible que dans ces rêves où on est paralysé. Et tant sont familiers les éléments transportés qu'on est surpris, les reconsidérant, de la grandeur et l'élan qu'ils confèrent à ces images toutes simples, mais écrites définitivement dans le crâne, et que le préau rassemblait. On voudrait plutôt se débarrasser de ces quantités amassées de mémoire qu'on ressasse, flottaisons noires qu'une angoisse nue trop souvent recouvre. (24)

Dans *l'Enterrement*, l'écriture de Bon s'ouvre pour la première fois au domaine des immédiatetés mentales. Ce qui est raconté, ce n'est pas l'enterrement lui-même, mais les mécanismes qui concourent à sa mise en mots et en récit. Et dans sa tentative d'atteindre à une présence immédiate des choses – ici : ce simple préau, cette cour d'école –, l'écriture paysagère doit en passer par la mémoire, composer avec ses ressassements. « Suivre ainsi, aux lumières fades du plein jour, cette simple charrette noire sur ses deux roues grinçantes et

au pas d'enfant c'était insupportable au regard seulement de la mémoire et de la fabuleuse importance de ce préau » (24). D'un côté, donc, la fadeur et la simplicité de l'immédiat présent; de l'autre, la fable du préau dans le souvenir des lectures d'Alain-Fournier. La superposition du *fade* et de la *fable* est peut-être bien présentée comme « insupportable », c'est pourtant depuis ce malaise que Bon écrit : *l'Enterrement* est la découverte d'une inadéquation fondamentale entre le monde immédiatement présent et les représentations léguées par l'héritage de la littérature – inadéquation qui ouvre grand, à condition que l'on s'y risque, un territoire tout neuf pour la littérature<sup>22</sup>.

« DE DEÇÀ LA LANGUE »

Comment faire fable du plus fade du monde présent? Comment relever, comment *enlever* les vues plates, les paroles banales, les visages communs?

La voix aussi traînait d'une façon commune, où l'accentuation de pays contaminait la syntaxe ordinaire, à peine mieux gommée chez le frère (à moins d'une très légère affectation justement à la préserver) dans les frottements de la ville, posée aux mêmes endroits de locutions qu'eux seuls ne s'apercevaient pas leur être propres, enfin eux deux garçon et fille comme deux habits de chair sur une armature héritée, trame pareillement modelée dont chacun s'était éloigné mais dos à dos et qui, chiffonnée dessous, resurgissait pour les autres avec force dès lors qu'ils se laissaient voir ensemble, eux deux qui ne se voyaient plus qu'aux occasions obligées et ne se parlaient plus guère. (30-31)

On perçoit déjà dans la phrase un effort pour relever, en même temps qu'elles sont énoncées, la « façon commune », la « syntaxe ordinaire », la banalité d'un frère et d'une sœur qui ne se voient plus « qu'aux occasions obligées ». Effort dans le modelé de la phrase, dans la richesse du lexique et, partout, dans cette manière d'esquisser des silhouettes fantastiques : ici, cette image, centrale, des « deux habits de chairs sur une armature héritée », qui élève la banalité au rang du fabuleux. C'est là la tension fictionnelle et fantastique de *l'Enterrement*, qui penche le paysage et projette les silhouettes de travers sur la page. On en voit une autre manifestation à la fin de la première partie (de la première heure), au moment où sont reprises l'image de l'envollement et l'expression « c'est pas possible » :

---

<sup>22</sup> Ce sera là tout le propos de la troisième partie de la présente thèse.

Sur le visage paraît-il un voile noir, c'est une tante dans la cuisine qui avait dit ça, parce que ce n'était pas du joli quand on l'avait ramassé elle avait ajouté à voix encore plus basse, quelle tête il avait dessous Alain endormi par son fakir (lui qui se bouffait tout le temps les ongles ils lui ont mis les mains où), et ses cheveux dans le cou s'ils ont raidi comme le reste : la mort on sait ce que c'est, on croit, mais quand on est devant ça ne met pas à l'aise, dans sa boîte il devait flotter à mi-hauteur le copain et pas reposer sur le fond c'était pas possible. (58)

La phrase articule dans ses chevilles le fade et la fable, les ongles « bouffés » et le mot « fakir », le corps raidi et ce qu'il faut bien appeler une « lévitation ». Devant l'insupportable, le malaise de la banalité du mort, la fiction dresse des chimères.

*L'Enterrement* est cette marche périlleuse sur la crête de l'ordinaire et du fantastique, du fade et de la fable. Et la découverte que les voix du pays, aussi dérangeantes puissent-elles être, sont à même de charrier dans leurs syntaxes quelques bribes du monde immédiatement présent. Pendant la première heure, ce n'étaient encore que bavardages, rumeur à rejeter, à *rebuter* avec le reste. Mais pendant la deuxième heure, les voix ne se mettront plus *en travers* de la fiction et de ses chimères; elles seront partout *dans* la fiction, dans la langue.

C'est ainsi que l'on verra apparaître, dans la deuxième partie, la figure de l'*organiste*, qui n'est d'abord et toujours qu'une voix, un *organe*. Le narrateur le reconnaît, pour être venu à Champ-Saint-Père six mois auparavant, à l'occasion du mariage de la sœur d'Alain :

Monsieur c'est libre je vous remercie : les lunettes fumées étaient à vingt centimètres de mon nez et l'haleine avait une odeur forte de tabac maïs. Je ne m'étais souvenu peut-être avec une telle précision des musiciens qu'à cause de l'organiste aux mauvaises dents, dans un de ces brefs instants où perception et vision prennent un peu d'avance sur les fonctionnements conscients. En tout cas c'est bien lui qui était devant moi : Vous êtes l'organiste, je lui ai dit alors qu'il s'asseyait près de moi, et j'ai remarqué ses talons à rallonge sous les souliers pointus et cirés : Vous sous souvenez, il a répondu flatté. Je n'ai pas précisé que c'était surtout à cause des dents mais tout de suite il semblait plus à l'aise et se rengorgea en regardant là-bas l'Estrade avec un air de propriétaire. (62-63)

C'est la voix qui attaque, dès l'*amorce* (de « mordre ») du paragraphe. Visuellement, on ne retient que les dents gâtées; olfactivement, l'haleine de tabac. Toute la figure se concentre autour de la bouche, de l'organe de la parole. On ne dévie du buccal que pour marquer les « talons à rallonge sous les souliers pointus et cirés », mais ne sont-ce pas là des esquisses de

griffes? L'organiste est une autre figure de volatile fantastique, un oiseau dentu : il se *rengorge*.

Qu'il s'agisse de l'organiste, du goitre ou de celle qui est appelée « la témoin », chaque figure n'est que voix – les sobriquets l'indiquent assez. Et ces voix se font de plus en plus envahissantes, de plus en plus intrusives, à mesure que le récit avance. L'économie des guillemets ajoute à la pénétration polyphonique :

Ça fait du bien d'être au chaud, dit l'organiste aux mauvaises dents, un temps à se geler, certainement.

Après la noce ils ont fait une semaine de miel, disait la fille en face, parlant encore du mariage de la sœur, elle témoin de la mariée, elle répétait : donc je le sais, ajoutait-elle c'est que ce qu'elle racontait devait avoir besoin de contrepoids. Mais sur l'autoroute le pare-brise a cassé, ça arrive, elle continuait. Rouler sous la pluie après une fête pareille ça ne leur a pas réussi, en arrivant à Venise huit jours sous antibiotiques ah ils s'en souviendront, tout ce qu'il aura vu du pont des Souvenirs c'est un lit bateau, la pique-fesse matin et soir sans compter que l'hôtel il a bien fallu le payer quand même, les étrangers ça ne te fait pas de cadeau. (73)

Les voix *transissent* littéralement la langue de la narration. Elles la pénètrent, l'éprouvent, la *font passer*. Cette idée de « faire passer », de faire faire un pas « à côté » (de travers) à la langue, est multiples fois présente dans la trame narrative.

C'était trop de rupture en un matin avec la vie que je connaissais, la vie des habitudes ou comme si en cet instant la réalité même témoignait d'une immense (et impossible à rendre) audace de ses syntaxes de deçà la langue. La représentation basculait en un tableau plat et brillant, où tout venait à égalité. (74)

Il s'agit peut-être moins, finalement, de passer au-delà qu'en deçà : « de deçà la langue ». Transissement sans transcendance, épreuve esthétique tout entière horizontale, dont la portée politique est évidente : « tout venait à égalité ». Rancière parlerait sans doute de la démocratie d'une écriture qui se risque à la grande rumeur étale des voix de la multitude, quitte à cette « bascule » de la représentation littéraire, devenue paysage égal, « tableau plat et brillant ».

Un nouveau pas a été franchi dans la traversée en pays de fiction : après avoir buté et rebuté au travers des vues, des visages et des voix, l'écriture découvre, invente – en fiction, cela revient au même – l'audace des syntaxes subjacentes et la possibilité d'un renversement

de la représentation. Et si les voix étaient le biais nécessaire à la production d'une présence immédiate du monde? L'intuition ne pouvait sans doute advenir que dans une *durée*, c'est-à-dire dans le temps de la traversée qui impose à la langue de tenir le coup malgré la tentation de tout rebuter et de repartir – une tentation que le narrateur allait exprimer à plusieurs reprises, en particulier pendant la première heure.

Il semble que l'invention des voix requérait ce retour fictionnel au pays. Peut-être parce que, en chacun de nous, le pays est ancré dans la langue de l'enfance. Si l'écriture des usines et des garages penche davantage du côté du père et de la main, sans doute l'écriture du paysage tend-t-elle davantage vers la mère et la langue. En tout cas, l'art littéraire du paysage n'est jamais pure vision; il est aussi indissociablement écoute des parlures, déchiffrement des expressions. *Le Crime de Buzon* avait tenté timidement une première restitution du parler de bord de mer. *L'Enterrement* va beaucoup plus loin : il laisse parler les voix en dehors de tout cadre – y compris romanesque – établi, dans un espace plus risqué de la représentation : un espace actif et éprouvant, où la langue met en jeu ses syntaxes et son vocabulaire. Le pays est bavard : la parole y est presque trop présente, envahissante. On comprend que ce soit l'écriture paysagère qui, la première, allait rapporter les voix au livre. Et je ne parle pas des énonciateurs multiples de *Sortie d'usine*, par exemple, qui relèvent ultimement de la narration romanesque. Je parle de cette « matière vocale » qui n'est pas d'abord le fait de l'énonciation littéraire, mais vient d'en deçà pour la déplacer, la bousculer et la renouveler. Je parle de cette « pâte » prélevée au réel (« l'expérience de ces voix du réel » – Bon et Viart, 2001 : 66) au moyen de laquelle Bon façonnera tant de textes (paysages, villes, garages et usines) dans les années à venir.

Dans *l'Invention du paysage*, Anne Cauquelin définit le paysage comme « un ensemble de valeurs ordonnées dans une vision » ([1989] 2000 : 8). Les voix, les vues et les visages de *l'Enterrement*, prenant progressivement valeur esthétique et politique, en viennent à composer un paysage reconnu comme *valable* malgré le malaise et le désir de rejet qu'il inspire. Ce qui était d'abord perçu comme un pur obstacle (« en travers ») apparaît de plus en plus, dans la deuxième partie du texte, comme la possibilité même d'un renouvellement, d'une invention. Aussi l'écriture s'y réfléchira-t-elle comme esthétique et comme art à travers la peinture de Gaston Chaissac, ancrée elle-même dans le pays : « La spécialité du pays c'est

une peinture, le fameux transi de Gaston Chaissac à l'imitation du moyen âge » (87). Bon rappellera souvent l'importance esthétique que revêt pour lui Chaissac, un peintre associé au « pays natal » : « dans mon fond de Vendée, il y avait un artiste considérable : Gaston Chaissac. Un type qui, aujourd'hui, a beaucoup d'importance pour moi, esthétiquement » (Bon et Lepage, à paraître; cf. annexe). Il finira d'ailleurs par écrire un *Diptyque Chaissac* (2008a) à partir des écrits du peintre (« les peintres nous apprennent aussi la langue », peut-on lire sur la page de présentation du texte).

L'apparition de Chaissac dans *l'Enterrement* coïncide avec un petit mot que l'on ne manquera certainement pas de souligner : celui de « transi ». Genre archaïque, sans doute, mais réactualisé ici pour symboliser la mort au présent. On pourrait facilement montrer que le transi, c'est Alain. Le tableau est d'ailleurs décrit à travers la voix du mort, par la magie d'une mémoire fictive qui ramène le souvenir d'une visite de l'église de Champ-Saint-Père avec l'ami dans le présent de la narration. Il faut lire la description du tableau, des esquisses voisines et des légendes calligraphiées par le peintre pour voir le transi se transformer en un véritable paysage d'écriture :

Le projet initial du peintre et de son ami curé était de prolonger les figures sur le chevet entier de l'édifice, bien sûr on les avait vite empêchés de continuer. Et parmi ces silhouettes en transparence, juste ébauchées comme s'il avait d'abord fallu meubler la surface entière pour s'y reconnaître, avec des taches pourpres qui ne leur correspondaient pas, deux rectangles soulignés et festonnés, de chaque côté du transi, semblaient avoir cependant pris leur forme définitive d'assemblage, ce que confirmait la calligraphie cursive répétée, d'échelle bien plus réduite et en rupture de la figure principale du transi, mais encore presque grandeur nature si bien qu'on aurait pu franchir le rectangle et marcher parmi elles : *l'enterrement* où se voyaient les tombes, des silhouettes droites et monocolores d'hommes et de femmes différenciés et rigides autour d'un catafalque à points d'or et pompons, et *horizon noir* de l'autre côté, sur ce qui en aurait pu être le cortège : traversant les marais reconnaissables d'ici avec la digue (on prétendait que Chaissac, décédé quelques années après la réalisation de Champ-Saint-Père, n'avait jamais vu la mer) et le rocher de la Dive, les mêmes silhouettes qu'à la figure de gauche maintenant à la file sous leurs épaules courbées, et un ciel violet sans bords. (91-92)

L'enterrement, le cortège (qualifiés de « traversée »), les silhouettes tantôt droites, tantôt courbées : c'est évidemment l'écriture qui prend ici valeur explicitement esthétique. D'autant plus que ces « calligraphies » sont des marques littéraires explicites, en particulier cet « horizon noir », une expression de Baudelaire. Il n'y a pas de Chaissac à Champ-Saint-Père :

c'est la fiction qui travaille ici et découvre, pour se l'appliquer à elle-même, la possibilité de faire art du pays et de la mort.

« GRAND THÉÂTRE DU MONDE »

Dans la troisième partie, la parole narrative sera abandonnée presque entièrement aux voix du réel. Pour reprendre la terminologie de Ducrot (1984), on dira que la parole du « locuteur » (du narrateur) est de plus en traversée, de plus en plus transie par les voix d'une multitude d'« énonciateurs ». Ainsi :

Ô faut pas s'occuper des affaires de les autres, seul le ton avait changé quand le petit grillage de Marineau, qui n'arrivait pas aux épaules des autres, reprit sa phrase, les yeux de l'infirme roulant d'autant plus sur les mots que ses lèvres ne les prononçaient pas. Mais c'était le signal, maintenant qu'on y était ils ne repartiraient pas les mains vides, qu'on leur en dise juste un bout et ils se chargeaient du reste. Qu'ils parlent à coups de petites phrases et de silences ne diminuait rien, le sous-entendu aussi a ses grands prêtres et la langue bien pendue c'est d'abord une qualité d'homme. Poser une question non, jamais ils ne l'auraient fait, chacun s'y est formé (à force d'être dressé à se rabrouer soi comme on le supporte des autres). « Bien à plaindre ça oui », dit le maire à mi-voix comme si la leçon devait être générale et suffire, son manteau chèvre gris détonnait sur les imperméables et vêtements sombres. « On clapote pas à vingt-quatre ans du jour au lendemain sans une raison, avouable on l'aurait sue », lança plus élégamment d'un jet une grande femme, la seule à être restée dehors, cela s'entendit et le goitre se retourna, dans une manière bizarre de tourner la tête plus vite que son cou troué [...]. (98-99)

On assiste là à un véritable concert de chants d'oiseau. J'en ai suspendu la retranscription au moment où le goitre tourne vivement la tête et s'apprête à répéter une seconde fois son petit chant intrinsèquement répétitif : « Les morts enterrent leurs morts » (99). Un linguiste noterait ici ce qui, dans l'énoncé, relève tendanciellement du locuteur ou d'un énonciateur. Sans parler des énoncés indiscernables, de type flaubertien, ceux par exemple en style indirect libre : « maintenant qu'on y était ils ne repartiraient pas les mains vides », « Poser une question non », etc. Certains énoncés d'altérité sont encadrés par des guillemets, d'autres en débordent, d'autres encore s'insinuent à l'intérieur même de l'énonciation narrative. On a quasiment l'impression de *voir* les voix monter du fond de la langue, à la manière d'un visage étrange qui émergerait progressivement à la surface d'une eau.



Inversement, il semble que la parole du locuteur-narrateur *descende* peu à peu dans le tumulte des voix. À un certain moment, on dirait qu'elle se fond dans la parole de l'organiste, laquelle relaye l'expérience du pays. Il n'y a plus vraiment de différence alors entre écouter la voix de l'autre et « la parler », la ventriloquer presque :

Puis s'engrènent les jours, dit encore l'organiste qui me forçait à l'écouter, parlait trop près, juste devant ma figure (alors que trop d'autres paroles continuaient de cogner aux parois énervées du crâne, qu'il faudrait longtemps pour que tout cela dedans se taise) : « On se durcit, une routine vous porte à travers les petits soucis. Certains butent et basculent où vous-mêmes venez de réchapper : savoir seulement lequel des deux chemins est le plus enviable, de durer ou cesser? On pense à cela la nuit, sous la lumière balayante du phare. On va au bout de son champ, on revient, on s'enferme et puis on n'y tient plus : sur la lumière du phare on lancerait des cailloux. » (102)

Les verbes « buter » et « basculer » rappellent les épreuves du pays traversées dans la narration elle-même – traversée qu'évoquent également les mots « chemin » et « cailloux ». L'organiste devient comme la propre voix intérieure du narrateur : c'est en ce sens qu'elle parle de « trop près ». C'est pourquoi aussi elle se mêle aux autres voix pour cogner aux parois sensibles – innervées, ou plutôt « énervées » – du crâne.

C'est le concept même de « sujet » qui se trouve compromis dans ce paysage intérieur qui abolit la différence entre parole propre et voix d'altérité. Un pays fantastique se dresse à la surface du texte, qui n'est plus le *fait* du seul locuteur. Autrement dit, le *faire* et la fiction ne jaillissent plus entièrement des instances auctoriale ou narrative; ils sont aussi dictés par l'expérience et l'intuition des voix du réel. Dans l'extrait suivant, la voix de l'organiste décrit une silhouette fantomatique digne du *Horla*, un double :

« À vivre seul on a des visions soudaines dont on ne sait pas si elles sont forcément votre richesse, disait l'organiste : Surtout souffrant comme moi d'oppression cardiaque », il ajouta. C'était au terme d'un autre rêve, approchant d'un haut miroir à cadre doré, qui lui renvoyait effectivement son image : « J'étais face à une silhouette très grande, d'une incroyable séduction. » (116)

Dans le même paragraphe, le récit enchaîne avec les visions fantastiques que charrie la voix d'Alain :

« Sensation qu'une autre silhouette que vous-même tient la barre à votre place, plus grande que vous, plus lourde, et l'étrange impression, un moment bref, mais sur tout l'horizon à la fois, de voir bien plus loin qu'à l'ordinaire et dans un spectre



agrandi : les rouges sombres et les mauves profonds qu'on découvre comme, à la lisière du monde ordinaire, bien d'autres surfaces. » (118)

Le « je » narrateur est réduit à une simple figure de superposition : le sujet, transi de voix, est presque mort.

L'expression « à la surface du monde ordinaire » dit le glissement du fade vers la fable qui s'accomplit désormais de l'intérieur même des voix, et non plus seulement au moyen d'une narration extérieure qui brosse des vues obliques et des figures ornithologiques. Il faut relire la scène étonnante où Bossuthe raconte ce qu'il a entendu filtrer des circonstances de la mort d'Alain. C'est la voix elle-même qui *arrache* (littéralement) la silhouette à son sol :

Il a quitté aussi ses chaussures et devant tous ces hommes marche pieds nus sur la place vide, aux platanes sans branches et juste ce nœud obscène chacun en haut du tronc, à mesure il lève haut les bras nous on suit. Soudain ne touche plus terre, ses pieds flottent à ras du sol et continuent en vain le geste de marcher, nous tous arrêtés tandis que l'imprécation monte : les Russes et les Arabes, haute morale tout y passe et chaque fois c'est de quelques centimètres que devant nous il s'élève tandis que le goitre dessous reste bouche bée, qu'on se serre en cercle et qu'il bat des jambes pour échapper et grimper encore, les pieds nus trépignant à hauteur de nos yeux la femme à la cigarette le rattrape, il est là comme on nage pour remonter vers une surface à nous inaccessible, qui restons figés sur la terre battue au pied du monument aux morts, le retenant par son pantalon ou sa veste. La bouche sans palais ne fournit plus et il retombe prostré, le goitre le couvre d'un sac, on trouve de la cendre à lui verser sur la tête, son crâne nu reste penché et c'est d'une voix toute petite et fragile qu'il redit *Rigne rigne, homme si séait hier*, oui comme si c'était hier il se souvient aux mots près du coup de téléphone [...]. (110-111)

On peut se demander comment cette scène d'ascension a pu échapper aux critiques qui ont parlé de *l'Enterrement* comme d'une non-fiction! Bien sûr, il y a un aspect comique et parodique. Reste que la fiction est effective. Et c'est la parole autre, la parole du pays, qui produit cette fiction. À mesure que la voix de Bossuthe s'élève, la silhouette monte et monte. À la fin, une fois l'« oiseau » retombé, la voix redevient « toute petite et fragile ».

Plus loin, des bribes de psaumes amplifiées par un haut-parleur se mêleront aux bouts de phrases les plus communes, constituant une surface vocale dont le narrateur s'absente :

Des bribes de psaumes glissent et filent entre les têtes, on ne sait plus très bien qui cause, du voisin ou des prières là-bas dites : C'est y pas dommage un gamin de vingt ans Un malaise et ça suffit adieu la vie *Malheur à l'isolé qui tombe* Paraît-il que ce serait son rasoir électrique tombé dans l'eau ou qu'il changeait une ampoule

électrique mort subite enfin s'il a pas souffert tu crois ça *Je suis compté parmi ceux qui descendent à la fosse* Là-bas les HLM on te connaît pas tu crèves devant que personne lèvera le petit doigt Les gens ils te marchent dessus t'es du carrelage [...] (121-122)

Cela continue ainsi, sans ponctuation aucune, sur la longueur de trois bonnes pages pleines. Les psaumes élèvent à leur tour la banalité des paroles débitées. Parce qu'il s'agit d'en faire fiction, de ces voix qui accrochent des morceaux du monde présent. Il s'agit de dresser des silhouettes et des paysages fantastiques « à la lisière du monde ordinaire ».

Il est un paragraphe, dans la dernière partie du texte, qui apparaît comme une révélation :

Mais ces phrases jetées, sans aucune volonté d'insolence, ne témoignaient peut-être que de ce qui, pour la langue et en elle, correspondait pour la ville aux rocade et aux Leclerc et l'espace que prennent ces zones d'entrepôts, le travail déqualifié qu'on y fait ou ici sur la côte à ces pavillons secondaires par centaines pareils dénudant l'étroit cordon de forêts, accolés de l'autre côté au remembrement des sols pour le dieu maïs à l'engrais, un laminage et une usure, territoire de plus en plus restreint du possible auquel on ne demande plus rien que de conventionnel : « On n'a qu'une vie », j'entendis aussi ce jour-là, à ce moment-là (cette femme à la cigarette) parlait seulement d'un voyage aux Seychelles organisé au printemps suivant par l'agence locale du Crédit agricole. (120)

Loin du folklore et de la paysannerie, les voix de *l'Enterrement* reconduisent les problèmes les plus immédiats du monde contemporain. Elles portent la marque des bouleversements urbains, de la constriction du possible, de cette espèce de « laminage » de la surface des signes et des mœurs. C'est le présent des villes qui se rejoue dans les syntaxes subjacentes de la langue ici parlée.

Le tissu vocal ou énonciatif de *l'Enterrement* n'est pas fabriqué depuis une élocution romanesque englobante et gouvernante. Les voix sont cueillies à la croûte du monde, malgré leur brutalité et leur banalité. La narration ne les transforme pas, ne les déforme pas. Simplement, elle y souffle de l'air. Alors, on les voit gonfler de l'intérieur comme des ballons et s'élever fantastiquement dans le ciel.

Et si finalement la marche de l'invention avait nécessité, pour s'élever comme d'en deçà d'elle-même, cette mort banale, ce simple *passage* d'une pièce à une autre dans une chambre ordinaire (à quoi il faut ajouter un pochon de plastique et une bonbonne de camping-gaz) :

Attestant seulement d'une vérité des paroles entendues, prononcées et restituées, comme de l'enchaînement des faits (l'enchaînement débordant des faits, et ces paroles amassées sans bonde, je pensais, vérifiant dans ma poche mon billet-retour : je ne savais pas qu'il me faudrait bientôt revenir ici pour vivre). Par la fenêtre j'aperçois à nouveau les pompiers, tirant vers un apprentis collé à l'église leur charrette à bras, le poêle noir plié en quatre sur le brancard et les pompons au bout de leur manche posés simplement à plat, sans charge elle rebondit derrière eux. La mort jamais ne se refuse à qui vraiment l'appelle, c'est comme de passer d'une pièce à la pièce voisine. Pour le copain plus simple encore, du coin d'une chambre à l'autre. Un grand pochon de plastique, une ficelle pour le refermer, une minuscule bobonne de camping-gaz : travail d'artisan bien fait, précis comme le coup de gouge d'un luthier – non, ne rien déformer, et laisser tel quel le grand théâtre du monde, si justement c'était cela qu'avait pensé Alain. (147)

Laisser tel quel le grand théâtre du monde, c'est-à-dire quitter le théâtre en douce, laisser la rumeur continuer sans nous – sans soi, en l'absence du sujet.

*L'Enterrement*, c'est cette mort dans la langue. Ce transissement qui produit du vivant, cette absence qui produit de la présence. C'est marcher sur la crête étroite du présent, dans ce temps que Nietzsche décrivait comme une succession inquiète de moments entre deux néants (le passé et l'avenir) : « C'est une merveille : le moment est là en un clin d'oeil, en un clin d'œil il disparaît. Avant c'est le néant, après c'est le néant, mais le moment revient pour troubler le repos du moment à venir » ([1874] 1988 : 76). Les deux citations liminaires de *L'Enterrement* marquent langagièrement la discontinuité du présent. Le temps s'y renverse, puisque l'exergue de Baudelaire néantise l'avenir : « J'habite pour toujours un bâtiment qui va crouler, un bâtiment travaillé par une maladie secrète » (9), alors que la citation finale d'Apollinaire suspend l'écriture au-dessus d'un passé épuisé de nostalgie : « (à la fin tu es las de ce monde ancien...) » (148), sans point final. Entre les deux phrases comme des clins d'œil est le temps renversé du livre : une succession de présents fragiles, une traversée de trois heures en pays fantastique – durée fictive qui correspond à peu près au temps réel de la lecture.

## CHAPITRE 8

### *PAYSAGE FER. REMONTER LE PRÉSENT*

Alors que, dans *l'Enterrement*, Bon dégageait ses figures et ses paysages de l'expérience langagière et fictive des voix, *Paysage fer* se présente comme un pur travail visuel : « Travail du regard sur ces apparitions répétées, fragmentaires, discontinues, afin d'inscrire la réalité dans un espace recréé jusqu'à ce que forme et construction l'emportent sur le chaos de la vision – beauté arrachée à un paysage dévasté pourtant tellement riche d'humanité » (4<sup>e</sup> de couverture). Ce n'est donc plus tant la parole qui commande au paysage de se révéler, mais la cinétique et la vision. L'écriture procède d'un déplacement ferroviaire et la vitesse, le mouvement, la perspective aussi – le train dévoilant l'*arrière* des maisons, des villes, du pays –, tout cela devient promesse nouvelle de découverte, d'invention. L'œil se substitue à l'oreille, la cinétique à la phonétique, pour forcer la langue à un nouveau déplacement, à une nouvelle syntaxe de l'immédiat présent. L'art de Bon rappelle ainsi par moments certaines des figures étranges de Gaston Chaissac, un peintre dont on a dit au chapitre précédent l'importance esthétique qu'il revêt pour l'auteur : tantôt l'oreille est démesurément grosse (écoute des voix), tantôt c'est la main (mécanique de la langue), tantôt encore c'est l'œil (travail du regard).

*Paysage fer* est un livre surprenant, qui nous entraînera dans une région perceptuelle et conceptuelle insoupçonnée. On a rappelé déjà, à quelques reprises, la conjonction paradoxale à laquelle l'écriture du présent est soumise : de la discontinuité, elle doit faire continuité, récit. À cet effet, on a cité, dès le chapitre 2, un passage de Heidegger où se trouve théorisée la possibilité, pour le présent, de s'extraire de son séjour transitaire pour s'obstiner « sur la permanence du persister » ([1949] 1962 : 428). Il y a de cela dans *Paysage fer*. Mais il y a plus : la continuité du présent sera élargie à l'*histoire*, c'est-à-dire à une expérience du temps long, du durable. Il faut se référer à l'étymologie grecque du mot « histoire » pour comprendre comment un travail visuel a pu conduire à la découverte imprévue de l'historicité de l'immédiat présent : « Le grec veut dire le savant, le témoin, et se rattache à un thème

inusité du grec, signifiant savoir, voir, le même que le latin *videre*, et le sanscrit *vid* » (le Littré). L'histoire, c'est ce que l'on voit, ce dont on est le témoin (oculaire).

On se propose donc, dans ce chapitre, d'observer comment le travail de liaison et de construction des images finit par prendre la forme d'une *remontée* vers une durabilité historique – durabilité que suggère peut-être le mot « fer » du titre (comme dans l'expression : dur comme fer). L'action de « remonter » a pratiquement ici le sens d'un processus d'horlogerie : elle permettra de réactiver un certain « mécanisme du monde »<sup>23</sup>, de dévoiler un rouage plus lent et plus stable, immobile presque, du monde conçu comme présent.

#### POSER AVANT

La force de *Paysage fer*, c'est d'imposer à l'écriture, à partir de quelques règles précises, une sorte de « transitivité », au sens strict du « transitoire ». La quatrième de couverture indique que, pendant tout un hiver, chaque jeudi, « on » a fait le trajet Paris-Nancy par train : « Tout un hiver, chaque jeudi, le train Paris-Nancy. / On suit la Marne, puis la Meuse et la Moselle ». D'une écriture procédant d'un tel substrat empirique, on aurait pu imaginer diverses formes, allant du journal au regroupement thématique (un bloc « Usines », un bloc « Eaux », etc.<sup>24</sup>). Or, la forme finalement retenue est beaucoup plus forte, qui règle l'organisation du récit sur la seule temporalité de l'écriture transitaire, de la notation passagère. Il n'y a, dans le corps textuel de *Paysage fer*, ni dates, ni chapitres. Seuls peuvent être repérés des segments textuels discrètement isolés au moyen de blancs typographiques, mais on doute qu'ils correspondent chacun à un « jeudi ». On devine pourtant, de fois en fois, une certaine progression dans le temps, mais dans un temps séparé tout à fait de son référent empirique. Les mêmes images, les mêmes éléments repassent sans cesse, répétés. Or, d'une répétition à l'autre, aucun temps biographique (le vécu, le quotidien du journal) ne vient remplir l'intervalle. La machine narrative roule à plein, autonome, sur la base d'une récurrence des images :

<sup>23</sup> L'expression est de Louis Hémon : « quelque chose de défectueux dans le mécanisme du monde » – phrase citée dans *Recherche d'un nouveau monde* de Bon (98).

<sup>24</sup> Il semble d'ailleurs que cette option ait été temporairement envisagée. Je me fonde, pour dire cela, sur le seul souvenir d'une déclaration de l'auteur entendue, je crois, au colloque de Saint-Étienne.

Récurrence et répétition : chaque semaine, même minute, surgissement d'une même image, trop brève pour être retenue. Mais comme cette peau humaine d'un pays, image fréquentée, construite.

À Revigny, la place devant la gare, bistrot avec une enseigne rouge et la route qui s'en va droit, perpendiculaire, entre des maisons. Le train ne s'arrête pas. Se préparer chaque semaine pour noter un détail supplémentaire et pourtant la rue toujours vide, à l'heure où c'est Revigny qu'on traverse (le nom écrit transversalement sur la gare et qu'on voit fuir). (9)

Cette place dans la ville de Revigny, par exemple, reviendra plusieurs fois, sans que l'on puisse pour autant organiser les occurrences à l'intérieur d'une chronologie quelconque, si ce n'est la lente pulsation des saisons, qui modifie sensiblement l'éclairage (« Vient le temps des inondations, ensuite la neige. / De semaine en semaine, l'éclairage diminue » – 4<sup>e</sup> de couverture).

Il s'agit d'accumuler les notations, sans jamais s'arrêter ni regarder derrière, selon un procédé dit « d'expansion » :

Procédé d'expansion. Ne pas noter les minutes, ne pas revenir sur ce qui s'écrit : ajouter chaque semaine au détail de la rue de la gare à Revigny. Accepter que ce texte, qu'on va reprendre tout l'hiver de semaine en semaine, commence de façon arbitraire après l'arrêt d'Épernay, et qu'on y revienne selon la seule persistance rétinienne, la surcharge de ce qui s'accumule, barrières de ciment dentelées partout au même moule, anciens butoirs SNCF sur des voies auxquelles manquent les rails, les flaques d'eau sombre dans les broussailles des parcelles de forêt sans chemin, les indications mystérieuses et géométriques en rouge et blanc pour la circulation des péniches sur ce canal qu'on suit maintenant. (11)

Texte repris, donc, de semaine en semaine, comme un film que l'on se repasserait, puisque c'est le propre du train que de donner immédiatement le réel comme image, en l'encadrant, en le limitant. Sans trop charger la métaphore cinématographique, on peut quand même s'en servir pour clarifier le procédé. Il est possible par exemple d'imaginer ce que serait un travail de vision répété sur une même séquence de travelling. À force de la revoir, on en viendrait à deviner à l'avance l'arrivée de tel ou tel élément, à aiguïser notre regard à la succession des images, à *construire* (mot fréquemment employé dans *Paysage fer*) le paysage, mentalement, sensiblement. C'est de ce travail de construction que le récit procède et dont le texte garde trace.

Cela dit, même d'un point de vue strictement narratif, le récit ne se conforme pas à une trame progressive simple, qui irait du premier trajet (ou premier visionnement) au dernier trajet (ou dernier visionnement). Il semble en fait que les premières pages, quoiqu'elles semblent dicter des règles à appliquer (dans le futur, donc), aient en fait été rédigées rétrospectivement. À la douzième page, il est écrit : « Ne pas relire, accumuler seulement ces notations d'instant, puisque le même train, de jeudi à jeudi, en permettra la répétition, que ne changeront, mais lentement, que le cycle perceptible des saisons et la lumière » (12). Le temps futur (« permettra ») semble indiquer un « à venir » ou un « à faire » de l'écriture. Et pourtant, à la page suivante, on lit :

Ne pas se contraindre à l'ordre. On a fait trente fois déjà ce voyage aux mêmes heures du jeudi, on reconnaît tout à mesure que cela se présente, sur la très grande plaine plate d'Épernay, cet ancien passage à niveau à l'architecture réglementaire et étroite de la maison sans voisins à moins de cinq kilomètres, juste une minuscule route de campagne qui s'en vient couper droit la voie ferrée, maintenant une barrière automatique et dans cette maison chaque fois une lessive au fil qui bat, une carcasse de voiture à l'arrière, et dans un grillage des poules et lapins. C'est pauvre, encombré, on n'en saura jamais que cela. (13)

Si ce voyage a été fait trente fois, c'est bien que l'hiver a passé, que les notations ont déjà été prises au réel. Une fois cela posé, la règle de « ne pas se contraindre à l'ordre » prend une signification plus nettement narrative : ne pas contraindre *le récit* à l'ordre des jours.

Le dernier paragraphe du segment textuel confirme cette insoumission à l'ordre, cette non-linéarité, puisqu'il révèle que le printemps est déjà revenu ou presque. En vingt pages, tout l'hiver a filé :

Et quand reviennent lentement les jours longs, l'impression parfois que tout cela, aussi parce qu'on a appris à le connaître, est plus petit, plus ordinaire, qu'on a eu la chance, cette profusion de voir, de l'organiser à mesure qu'on s'enfonçait dans la saison des nuits longues, qu'on voyait ça au matin dans la brume, aux lampes allumées, dans l'irréalité de ce qui se défait, irréalité qui aurait ainsi un temps contaminé les maisons et les usines, les canaux et même ces cimetières, le grand cimetière allongé sous les immeubles ou ce tout petit dans son mur carré en contrebas entre le village et les voies, enfin à Toul celui où cette maison est venue se construire, séparant en deux parcelles les vieilles stèles pourtant gardant de part et d'autre leurs mêmes alignements. (20-21)

Toutes ces remarques sur l'ordre du récit peuvent paraître un peu bêtes. Pourtant, elles ne sont sans doute pas inutiles, puisqu'elles nous mettent sur la piste de la notion de « remon-

tée ». Le premier segment de *Paysage fer* est écrit sous le signe du « déjà » et du « encore », d'une « itérativité » qui inscrit le présent à l'intérieur d'une diction imagée, condensée, persistante :

Et les grandes sablières puisant aux étangs, les trémies dressées jaunes sur le fond gris, les tapis roulants en marche avec leurs supports d'acier, pour se déverser dans la péniche qu'on a vue en premier. Quelquefois, ou bien la semaine suivante, le canal est vide, le tapis roulant arrêté, et pourtant trois camions et deux voitures près du préfabriqué des bureaux. (14-15)

Les adverbes « quelquefois » et « la semaine suivante » marquent la fréquence des passages. Malgré cela, les occurrences multiples sont superposées et condensées en une seule image-paragraphes strictement littéraire. Le paysage est « posé avant », proposé d'emblée, dans un début de récit qui ressemble aussi bien à une fin. « Dire » en grec signifie « poser ». Dans *Qu'appelle-t-on penser?*, Heidegger écrit : « Quand nous posons et déposons quelque chose là-devant, nous en faisons par là même ce qui est posé. Il est alors ce qui est posé devant nous » ([1954] 1959 : 188). Or, c'est là aussi précisément le sens du mot « présent », qui vient du latin *prae*, « avant » : poser avant. Le premier segment de *Paysage fer* pose le pays avant dans la langue, comme un « déjà-présent ». Le « posé », le « présent », voilà ce qui alors devient l'énigme ou l'interrogation qui va gouverner la conduite du récit. Comment le présent peut-il être *déjà* sans basculer dans le passé? Comment peut-il être *encore* sans tomber dans l'avenir? Qu'impose-t-il comme persistance, ou, mieux, comme « itérance » particulière, si l'on me permet de rapatrier dans notre langue latine cette construction lexicale anglaise (*iterance*)? Ce questionnement appelle une remontée ou un remontage des images, des singularités actives derrière le déjà-là, derrière le posé du dire.

#### DE FOIS EN FOIS

Les segments textuels internes de *Paysage fer* (c'est-à-dire ceux qui ne sont pas présentés au début ni à la fin du texte) sont la description de cette remontée. Chacun d'eux, adoptant une forme singulative ou quasi-singulative, se présente comme un élément incomplet, comme une pièce d'un puzzle ou d'un mécanisme à élucider. On remarque ainsi que le premier segment interne commence par la locution adverbiale « un jour » :



Un jour on a pris la carte sur les genoux : le Paris-Nancy quitte Paris par Pantin, longe Bobigny, traverse Noisy dit le Sec, passe entre Villemomble et le Raincy en Seine-Saint-Denis puis Chelles et rejoint la Marne à Vaires, gare de triage plus grande qu'une ville et maintenant c'est la Marne qui aspire à elle le train pour deux heures, par Thorigny-sur-Marne et Dampmart, longeant de près la verrue Disneyland (on ne voit rien), par Esbly et Villenoy, et la première grande ville croisée des cinq c'est Meaux, la cathédrale aperçue c'est premier air de province, province aspirée par la capitale et qui s'en défendrait, hérissée de tous ses vieux murs contre l'énorme contamination moderne, on quitte Meaux par Trilport sur l'autre rive et le train épouse comme à s'y pencher chaque courbe de la rivière, traverse la forêt de Montceaux et quand on suit les noms sur la carte déployée les images reviennent en tête comme autant d'éléments mais séparés, comme si rien ne joignait dans la réalité l'enfoncement ici dans les arbres à l'aménagement juste ensuite du fleuve pour les courses d'aviron avec des bordures blanches et des bouées bicolores en face Changis-sur-Marne. (21-22)

Ce jour donc où l'on prend une carte, les noms tombent un à un sur la page. Ils sont en littérature une composante importante de l'art du paysage. Ils appellent des images, des « éléments », mais « séparés ». Dans la notion de « séparation », on reconnaît un trait important de la problématique de l'immédiat présent : sa discontinuité principielle, ou sa « disjoncture » (Heidegger). On est loin encore d'une continuité, plus encore d'une durabilité. On est en chemin, en travail. Vers une énigme que la carte géographique jamais ne saurait épuiser :

La géographie en fait on s'en moque, c'est la répétition qui compte, les images qu'on ne saurait pas, à cette étape-là, remettre dans l'ordre, à peine si chaque fois qu'on les revoit on en arrive maintenant à se dire : cela déjà on l'a vu, cela déjà on le sait, et l'entassement de choses, plastiques et fer, énigmes blanches sous bâche ou bâtiments sans explication affichée dans les travées vides qui les séparent, dans l'arrière étroit de ce pavillon contre voie, comme ailleurs cette pure sculpture de deux voitures identiques accolées par l'arrière, sans moteurs ni portes, au coin bas du champ ou la hiératique maison blanche dans la rue d'en haut, à Toul, habitée quand même. (25)

L'expression « à cette étape-là » suggère l'idée d'un parcours. En fait, le récit se construit non pas comme suite d'actions ou d'événements narratifs, mais comme chemin d'écriture. Chemin « régressif », puisqu'il s'agit de « remonter », pour ainsi dire *en arrière* de ce qui a été « posé avant ». « À cette étape-là » du parcours, le posé, c'est-à-dire le présent, apparaît encore comme énigme à creuser : « énigmes blanches sous bâche ».

Dans le segment suivant, on note la forme géométrique (rond, carré, rectangle, ovale) de quelques îles, pour conclure : « Cette fois-là, voilà, on n'aura noté que ça. On était au wagon-

bar, à boire un café, les champs passaient, très égaux, et en dix minutes il y a eu cela, ces images, l'eau artificielle, la propriété privée devenue emblème avec le rien de ces îles du dimanche, tricot et pêche à la ligne, apéritifs » (29). Dans le segment d'après, ce sont « deux fois », deux semaines qui se superposent à peu près, en une forme narrative quasi singulative : « Deux semaines d'affilée on prend seulement des notes à la volée, et puis on trie » (29).

Le singulier n'est pas en lui-même suffisant. Il doit, à force de répétitions, devenir élément de l'itérance. C'est en tout cas ce que l'écriture semble s'assigner comme tâche :

Organiser la mémoire à force de semaines, prenant lentement repères, ajoutant lentement un nom à un autre nom, trois heures d'impressions rétiniennes continues avec villes, paysages et usines, maisons, immeubles, cimetière et casses pour le fer, et canaux et rivières et les longs ralentissements d'entrée de ville, quand on vous laisse enfin le temps de voir mais que la profusion elle aussi augmente et vous déborde, et les longs ébranlements quand on s'en va et qu'il faudrait tout retenir, vingt usines, quarante villages, pour autant de buts blancs de football, et même si plus rien tout de suite, avec enfin le temps de tout regarder, même ces trois pierres et ce tas de branches, d'un champ en friche avec trois haies et le recommencement vierge des broussailles. (35)

Ce monde effiloché dans la vitesse et le transitoire, l'écriture « lentement » – adverbe très récurrent, qui dit le cheminement – le réorganise, le restructure. Cette phrase, encore :

Qu'ici, parce que rien n'est accessible et qu'on est emporté, le visible est à construire, quand bien même il ramène encore et toujours à de mêmes et si banals éléments simples (la maison au-dessus des voies, la perspective sur la rivière, la baraque des vestiaires et telle usine, le même tissu partout des transformations manuelles, entre camions et rails). (37)

Ce que commande, dans l'écriture ferroviaire, le présent, c'est, d'une manière qui peut paraître paradoxale, d'être arrêté, gardé, *retenu*. Il s'agit de retenir le présent comme on retient un être (ou un étant) qui s'en va, qui fuit constamment. Et quand on n'y arrive pas suffisamment, on écrit :

On s'attache à nouveau aux singularités, on s'en veut de n'avoir pas plus retenu. À avoir su garder ces trois pierres redressées en bout d'un champ on croyait qu'au défilement de la ville on aurait multiplié l'agencement des détails dans une image très grande et forte, qui les rassemblerait tous. Ça a manqué, c'est là pourtant encore qu'il faut fouiller » (39).

On progresse vers une *Dichtung*, dite encore inaccessible mais en vérité déjà posée : une image poétique « très grande et forte », condensée (qui « rassemblerait » tous les détails), gagnée sur le chaos des singularités.

Il semble qu'à mesure qu'il progresse, le récit, même lorsqu'il se fait « singulatif » au sens strict (lorsqu'il raconte « une fois »), devient pourtant de moins en moins *singulier*. Les visions décrites témoignent de plus en plus de l'habitude et des répétitions du regard :

On attend parfois tout le voyage pour ce qui surgira quelques secondes et ne délivrera rien que ce que la vue en sait déjà, le temps de refaire ses repères et réorganiser la vue globale. Le train va trop vite et tout a passé, on ne voit plus rien, on a juste vérifié que le mystère était encore là, c'est à Foug un peu avant Toul, où on ne ralentit pas, qu'il y a cette place de la gare avec encore une fois la rue perpendiculaire, et sur la place l'étrange renvoi des deux taches roses pourquoi, un même propriétaire mais on ne peut s'avancer, d'abord sur le fronton du bâtiment le mot Dancing écrit en très gros, et en face, symétriquement, de l'autre côté de la rue perpendiculaire toujours vide, la rue où on aimerait marcher, où on aimerait faire même inventaire de détail mais jamais on ne le fera, jamais on n'y viendra [...].  
(40)

Le mot « parfois » et l'expression « encore une fois » suggèrent la progression de l'écriture, la formation du regard, la construction du visible, autant d'opérations corrélées qui tendent vers une élimination des singularités et des diversités au profit d'une consolidation des éléments récurrents. Même les thèmes deviennent petit à petit moins nombreux, moins divers, plus capricieusement sélectionnés. La dimension thématique se resserre autour de quelques énigmes – je dirais presque : quelques obsessions – : place, cimetière, usine... Points de diffraction précis où le paysage se concentre et se révèle.

Le thème de l'usine s'imposera bientôt au premier plan du récit, alors que rien, au départ, ne laissait présager son importance. « Surtout les usines, Commercy Tréfileurope géante et rien de loin qu'on puisse voir sinon, juste auparavant, la version sans toit de l'ancienne usine rongée comme la vieille maison de maître dans son parc aux arbres en fouillis et eau verte, tous volets clos » (52). « Puis la cimenterie, un monde dans le ciel et tout le train rien plus qu'un autre de ces tuyaux ou bien ce qui circule à l'intérieur, nous-mêmes » (52). Le nom Westphalia Separator va même enclencher une remontée – rappelant *Temps machine* – à travers des dépôts d'expérience dans des usines d'Allemagne (53-57). Il me semble que l'on touche ici un fragment d'imprévu. On s'étonne que ce paysage immédiatement présent, vu

depuis le train, puisse ramener à la main comme à une persistance ou à une maintenance, à un temps qui n'en finit pas de *passer* (qui n'est donc jamais *passé*), mais s'obstine, *perdure* (de *per*, expérience, et *durer*, de « dur » : qui se consolide, se durcit à travers l'expérience).

N'est-ce pas la même perdurance qui fait que le récit *s'attarde* ensuite à Vitry-le-François, un lieu dont la narration-description énumérera pas moins de sept « détails images »? « Vitry-le-François, détail image un, bandeau de bois en avancée sur poteaux, portail en arrière pour charge camions et deux portes à voûtes brique arrondie, l'inscription mi-effacée le mot *parqueterie*, au fond autres toits en triangle symétriques et la masse blanche d'un double silo en avant d'une fumée en panache » (57). Si l'on s'en tenait strictement aux contenus narratifs, le lien entre l'expérience usinière en Allemagne et l'énumération des sept détails images de Vitry-le-François paraîtrait rien moins qu'obscur. Mais si, en revanche, on revient à la notion de « remontée » et à celles, parentes, de persistance et d'obstination, on voit soudain apparaître le fil d'une conduite, d'un « tendre-vers », ainsi que Heidegger ([1949] 1962 : 225) définit la racine « per- » des mots « expérience » ou « perdurance ». De l'Allemagne à Vitry-le-François, le récit continue de faire durer, de maintenir le présent. En maintenant le présent comme présent, il devient possible d'y remonter sans l'aide de la catégorie conceptuelle du « passé ». L'usine et le nom Westphalia Separator, comme les « détails images » de Vitry-le-François, peuvent alors être démontés et remontés, approfondis ou dénombrés. Et si le souvenir, la mémoire peuvent servir (dans le premier cas) au démontage, ce ne sont toujours que des opérations mentales transitoires qui glissent bien vite du « présent du passé » vers le « présent du présent » : « le voyage de Paris avec l'achat des Kafka c'était de cette usine de Château-Thierry *maintenant* chaque jeudi revue, et les camions de la maison mère allemande s'ils ont changé bien sûr ils sont toujours à quai quand on passe » (57; je souligne). Cela revient en gros à effectuer cette opération dont parle Husserl, dans ses *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps* :

[J]'ai, il est vrai, un souvenir, mais je donne au remémoré une durée jusqu'au maintenant actuel, et pour cette durée je n'ai pas d'« apparitions » remémorées intérieurement. J'utilise l'« image-souvenir », mais je ne pose pas le remémoré comme tel, je ne pose pas l'objectif du souvenir interne dans la durée qui lui revient. Ce qui est posé, c'est ce qui dure comme se présentant dans cette apparition, et nous

posons le maintenant qui apparaît, et le maintenant sans cesse nouveau, etc.; mais nous ne le posons pas *comme* « passé ». ([1928] 2002 : 79-80)

Le souvenir reconduit ainsi directement à la durabilité du « maintenant » et non au passé. Mémoire, vision, langage : toutes les facultés du mental sont mobilisées dans *Paysage fer* en vue d'arrêter le présent, de le fixer solidement et durablement, le temps d'en remonter le cours.

On saisira mieux, peut-être, la possibilité d'une durabilité du présent immédiat dans ce segment textuel très abouti, très construit, qui apparaît d'ailleurs à une étape assez avancée de la progression du récit (aux pages 62-67 sur 89 au total). Le segment se présente comme une sorte de « générique » : « Et que l'image quand elle surgit puis cesse impose avec elle un mot comme un emblème qui la résume ou la sépare de toutes les autres images, et que de ces mots aussi on peut faire générique » (62). Une dizaine de mots (histoire, modernité, contournements, successions, repères, noms, attente, reconnaissance et arrivée) servent ainsi de titres ou d'enseignes à autant d'images-paragraphe. Les deux premiers mots me semblent particulièrement révélateurs d'une certaine extension de l'immédiat présent :

Histoire – et soudain dans la forêt et la campagne ces deux guérites fortifiées près de la voie, en ovale très haut, avec les meurtrières dans le ciment, puis une troisième avant le pont, quand la voie rejoint le canal de l'Est à Lérerville, avant Commercy : c'est qu'on est grimpé plus au nord, et qu'on a frôlé la Meuse, l'histoire est venue là avec son ciment, a déposé comme une frontière en pointillé, on l'oublie de nouveau à Commercy.

Modernité – Tréfileurope, tout se passe dedans. Les camions sur le parking, les fenêtres sagement rangées en bleu sur les façades jaunes, on déchiffre de loin, c'est sans ostentation et cela indique juste bâtiment IX, bâtiment XII, les châteaux d'eau sont bâtis tous sur le même modèle, peints du même bleu que celui des fenêtres. (62)

L'histoire et la modernité sont ramenées ici à la seule captation visuelle et cinétique de l'immédiat présent, du « présent-perception » (Virmo). D'ailleurs, la mémoire est neutralisée par la vitesse, le défilement : l'histoire, « on l'oublie de nouveau à Commercy ». Quant à la modernité, elle est réservée : « tout se passe dedans ». Ce sont des images, sans passé ni avenir, sans autre historicité que ce que le présent peut receler en lui-même. Tout se passe comme si le présent condensait dans ses images l'entière du temps.

Ce qui fait que le présent se consolide peu à peu en une durabilité historique, c'est bien que l'écriture s'exerce pratiquement et concrètement à retenir, à répéter, à progresser vers une persistance et une *itérance*. La suite du générique place à égalité de l'« histoire » et de la « modernité » des mots et des images qui témoignent, par la spatialité et la perceptualité qui les caractérisent, d'une appartenance plus évidente à la catégorie du « présent » : « contournements », « successions », « repères », etc. Pourtant, aucune différence, aucune hiérarchie ne s'installent entre les termes de la liste. Simplement, le temps s'organise, le paysage se construit comme présent, au gré du langage et des images. L'écriture cueille désormais les fruits de son entraînement obstiné à une pratique du regard. La mécanique visuelle est devenue, à la fin, extrêmement précise et performante. « Successions – on réorganise lentement (mais il faut donc ce quinzième voyage) la succession des bâtiments industriels de la zone » (63). « Attente – on se concentre, on voit venir Foug, on écarquille même les yeux (c'est Samuel Beckett qui invente de dire : *dire dans l'écarquillé* et on remue ça dans sa tête) » (65). On a fixé le présent, le transitoire même, en un paysage solide, durable, dur comme le fer. De fois en fois, au gré de la progression de l'écriture narrativo-descriptive, on a forgé ce que Deleuze appellerait peut-être un « consolidé » de perception, de sensible, de visible.

Combien de segments textuels de *Paysage fer* s'ouvrent sur une phrase comprenant la particule « fois » (une fois, quelquefois, parfois, deux fois, etc.)? Ce que j'ai voulu montrer, en suivant le « tendre-vers » du récit, c'est que les « fois » ne sont pas égales, étales, mais participent au contraire d'une construction progressive du visible. À terme, l'opposition singulatif/itératif ne tient plus, puisque l'itératif, ou l'*itérance*, finit par se loger à l'intérieur même des « fois » prétendument singulières. C'est ce qui se passe dans le segment suivant, situé à un stade très avancé du récit :

Décider cette fois en amont du voyage ce qu'il y aura à regarder et s'y tenir. Avoir préparé sur la carte Michelin 241 vendue 30 F gare de l'Est les marques au stylo de ce qui s'ordonne sur le mince et serpentant liséré noir de la ligne de chemin de fer, et savoir gérer l'attente, la posture, savoir comment l'image va se mettre en place et ce qu'il faudra alors y saisir, même si ici on en rend compte dans un ordre qui n'est pas celui des marques sur la carte, mais celui de la reprise des notes sur le bloc jaune à papier quadrillé qui a servi, sur les genoux, aux mots repères, voire à quelques croquis de disposition de masses. (67-68)



« Cette fois » est tout entière déterminée par les prescriptions de la répétition et de la maintenance, de l'*itérance* qui guident la construction littéraire du visible : « s'y tenir », « gérer l'attente », etc. On retrouve ici approximativement la terminologie phénoménologique de Husserl ([1928] 2002), entre « attente » (appréhension de ce qui va advenir dans l'immédiat) et « rétention » (ici, « rétention primaire » : conservation de ce qui vient juste d'advenir). Pour accéder, dans l'intervalle, au présent immédiat, Bon travaillera à comprimer à l'extrême l'attente et la rétention, jusqu'à ramasser le temps dans des images de haute densité. On observe particulièrement ce phénomène de compression à l'approche de la fin, alors que l'écriture rattrape *in extremis* des images qui autrement échapperaient :

Et dans le vrac maintenant d'images chaque fois vues et qu'on n'a pas retenues pour en écrire, à trois reprises les grandes scieries des premières forêts de l'est, déposées près du canal ou du fleuve, et comme elles offrent sous abri de tôles rectangulaires à plat l'étendue régulière de leurs stockages cubiques. Cette densité ici de l'eau sur la terre, comme cela s'entremêle, l'emprise solide à peine surnageant et la maison mince ici au rendez-vous de la très vieille écluse tâchant à régir le partage.

Enfin, tout ce temps qu'on roule, beauté du monde orange des villes dans la nuit mal défaite, la masse si pesante de toutes choses de ciment autour de ceux qui y vivent, et dont le train indique la trace sans qu'eux-mêmes se montrent (une fenêtre ouverte sur une pièce vide). (80)

Plus d'attente désormais, mais du « vrac », du précipité. Plus de rétention non plus (« on n'a pas retenues »), mais l'étendue aussitôt offerte (« elles offrent [...] l'étendue régulière »). On atteint ici à la diction, c'est-à-dire à un langage d'une grande densité poétique, qui tout rassemble (« comme cela s'entremêle »). Le mot « densité » ne tombe pas ici par hasard (« Cette densité ici de l'eau sur la terre »), pas plus que l'image d'une « emprise solide à peine surnageant », surface où l'écriture se mire elle-même, en tant que consolidé de langue gagné sur le transitoire et l'instable du monde immédiatement présent.

#### « DÉJÀ PRÉSENT »

Dans le tout dernier segment du texte, la pression ou la contraction temporelle se desserre. L'écriture fait alors retour sur elle-même et prend les allures d'une sorte d'interrogation rétrospective. On a été emporté, on a été pris. Maintenant, on se demande par quoi, et pourquoi. « S'interroger sur cela qui survit, traces et beauté pourquoi ça vous prend,

et d'autant plus que s'arrêter ou fixer est impossible » (80). Et l'on revient, par là, à l'« encore » et au « déjà », c'est-à-dire à ce qui, dans le présent, est persistance : « cet arrière des villes, par quoi presque elles se laissent caresser et avouent, laissent percer par quoi, quelle que soit leur taille, c'est encore affaire de vie en bras de chemise, de linge qu'on met à sécher et de fauteuils plastiques qu'on arrange dans une cour » (81). Le mot le plus important, ici, c'est cet « encore » dont la fonction temporelle est soigneusement masquée sous une fonction logique de moindre importance. « Encore », c'est-à-dire que le présent – le temps du quotidien, de la surface des mœurs – possède un déjà-là dans l'histoire et que ce déjà-là se prolonge jusqu'aujourd'hui.

Cela est plus explicite encore quelques pages plus loin, alors que sont décrites des cartes postales du même paysage :

La route n'est pas goudronnée. Derrière, il y a les maisons. Ce sont les mêmes qu'aujourd'hui. Encore plus que dans les autres cartes postales vues, puis reposées, cette impression qu'on vit dans nos propres ombres, que ce dans quoi on vit existait, aussi étroit, déjà présent, de chaque côté des mêmes routes, il y a quatre-vingt-dix ans. (83)

Chaque mot est pesé, dans ces phrases rares où toute la découverte et l'invention conceptuelles de *Paysage fer* sont ressaisies. Le mot « même » revient deux fois (mêmes maisons, mêmes routes). Il indique la ténacité, voire la continuité du présent. Le mot « propre » a la même fonction : « on vit dans nos propres ombres ». Il s'agit d'une fonction de non-séparation des temps (comme on parle de « non-séparabilité » en physique quantique). Les éthiques et les esthétiques de la mémoire posent le passé comme un temps séparé et différencié du temps présent. Qu'il revienne, et ce sera toujours l'autre, le fantôme. Le concept esthétique et politique de présent tend au contraire à abolir toute différence et toute *différance* à l'intérieur du temps. Bon met l'accent sur le « propre » et le « même » du temps, conçoit l'histoire comme un continuum de présent. Même le passé, indiqué ici par l'usage de l'imparfait (« ce dans quoi on vit *existait* »), devient ainsi présent et même immédiatement présent, puisque révélé dans l'extrême transivité de la vision cinétique. C'est là, à ce qu'il me semble, le sens de cette expression coincée entre deux virgules, à l'étroit comme le « aussi étroit » qui la précède : *déjà présent*. Cette petite superficie



temporelle, l'immédiat présent, on y vivait donc *déjà* il y a quatre-vingt-dix ans. Et l'on y vit *encore* aujourd'hui.

Les dernières lignes de *Paysage fer* ont parfois été lues comme l'expression d'un sentiment nostalgique<sup>25</sup>. J'y vois plutôt l'expression paradoxale de la fragilité du présent, aussi durable soit-il : « L'eau demeure, et le linge. Quelque chose s'est séparé. On en est encore, chaque jeudi, le témoin. La nouvelle ligne de train, enfin plus rapide, bientôt passera droit, il n'y aura plus que deux gares et quelques parkings. On sera nous-mêmes dispensés de constater l'abandon » (88-89). L'eau et le linge « demeurent », durent, comme témoignages des mœurs qui constituent l'immédiat présent. « Quelque chose s'est séparé » : il faut lire cette phrase de façon littérale, en donnant au mot « chose » le sens étroit qu'expose Heidegger dans *Qu'est-ce qu'une chose?* : « Au sens étroit, chose signifie ce qui est saisissable, ce qui est visible, etc., ce qui est donné à portée de main (*das Vorhandene*) » ([1962] 1971 : 17; c'est l'auteur qui souligne). L'immédiatement visible, l'immédiatement saisissable s'est « séparé ». Non pas du passé ou du futur, mais du monde tel qu'il se donne à voir et à représenter « largement », collectivement. « On a cherché, ces cinq mois, dans combien de librairies et même sur place à Nancy *L'Autre Rive* les livres qui comporteraient des images de cela, des images de l'histoire des villes, des images de l'histoire des usines et des images de l'histoire des eaux, les canaux, les écluses, les métiers. Il n'y a rien » (80-81).

L'univers des choses et du présent est relégué à l'étroit, au séparé, au presque invisible : à l'« abandon ». Pour en faire l'histoire, il faut pouvoir le voir, il faut en être « témoin ». Or, pour durable que puisse apparaître le présent, cette durabilité même, cette histoire reste fragile, parce que menacée d'invisibilité : « On ne regardera même plus, peut-être, aux vitres du train » (89).

---

<sup>25</sup> Propos entendu au colloque de Saint-Étienne.

## CHAPITRE 9

### *ROLLING STONES, BOB DYLAN, LED ZEPPELIN. LES FONDATIONS DU PRÉSENT*

L'immédiat présent est-il un concept historicisable, c'est-à-dire situable dans une époque? C'est une idée que l'on a défendue au début de cette thèse. Si le concept avait déjà fait l'objet de formulations philosophiques et phénoménologiques tôt dans le XX<sup>e</sup> siècle (chez Heidegger, en particulier), c'est principalement à partir des décennies 1950, 1960 et 1970 que l'on en observe les premières manifestations pratiques dans les domaines des arts (Beat Generation, Perec, performance, etc.) et des sciences humaines (Barthes, de Certeau, etc.). En étendant la portée de l'immédiat présent jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle – « il y a quatre-vingt-dix ans » – *Paysage fer* n'a rien fait que déterrer une histoire latente, que ni l'art ni le savoir n'avait encore portée au jour et qui risquait très prochainement de replonger dans l'invisibilité d'où elle était venue – une histoire, donc, suspendue sur la seule discontinuité du présent.

Le tournant du second XX<sup>e</sup> siècle reste donc un repère essentiel. C'est à partir de cette époque que l'immédiat présent devient l'enjeu d'un combat politique larvé. La transformation du monde ne passera pas par des mouvements historiques sous-jacents (par la « base », en terme marxiste), mais par l'accaparement généralisé des mœurs, des images et des discours (par la « superstructure »). Il n'est sans doute pas inutile de se remettre en mémoire un extrait déjà cité au chapitre 1, d'autant plus qu'il est tiré de *Bob Dylan, une biographie*, dont on va ici entre autres parler :

Le réel n'existe qu'à la condition qu'on le raconte. On nous apprenait dans nos réunions politiques que l'histoire avait un substrat, le conflit du capital et des usines. Ce vieux champ persiste, toujours terriblement douloureux. Et qu'en surface il y avait ces vents malléables des idéologies, les mœurs qui en étaient le reflet. On s'est réveillés un peu tard, dans un monde où la consommation à échelle mondiale, le statut de l'image, la distraction devenue industrie avaient déjà tout retaillé pour nous conduire en douceur. C'est la fabrique de ces processus que quelques visionnaires comme Debord, Adorno, Marcuse avaient déjà dépliée, avec l'excès nécessaire au dévoilement. (10)

Dès lors, la réappropriation de cette « surface non superficielle » devient un geste esthétique et politique nécessaire et fort. Ce n'est donc pas tant l'immédiat présent qui doit être rigoureusement historicisé, mais sa nécessité, son urgence même dans un monde nouvellement transformé.

Il se peut que la leçon de *Paysage fer* ait contribué à mettre en branle le chantier rock'n roll : on peut retracer le chemin de l'immédiat présent jusque dans l'histoire plus ou moins récente. En tout cas, on aurait tort de voir dans la suite biographique un abandon du présent comme enjeu esthétique principal. Il s'agit d'aller chercher dans le proche passé (Bon a parlé quelque part de « quasi-présent ») des repères, des marqueurs applicables au déchiffrement du monde présent. En retraçant le parcours biographique et historique récent des Rolling Stones, de Bob Dylan et de Led Zeppelin (parcours inachevés, dans les deux premiers cas), Bon remonte en quelque sorte aux *fondations* du monde tel qu'il nous apparaît aujourd'hui. La notion de « fondation » n'implique aucune temporalité cumulative. Je propose de l'envisager dans une optique quasi picturale, comme l'arrière-fond historique sur lequel s'écrit notre propre présent. On pourrait même, sans trop jouer sur les mots, invoquer le sens archivistique du mot « fonds » (dont l'étymologie et la signification générale est identique à « fond ») et citer par exemple cette phrase de l'auteur tirée d'un entretien avec Thierry Hesse au sujet de *Rolling Stones, une biographie* :

Parce qu'on a ici un gigantesque enregistreur, mémoire d'objets, liens individuels poussés à l'extrême, milliers de photos, projection de forces ou mutations collectives stratifiant dans les destins individuels, ou d'autres marqueurs, comme l'histoire de la drogue et ses propres mythologies, ou comme l'inscription des mutations des rapports langue française et langue anglaise, ou encore, plus simplement, des perceptions et circulations de territoire, qui devenaient un permanent microscope pour me rendre visible ma propre histoire. (Bon et Hesse, 2004 : 135)

Masses d'images, d'écrits, de témoignages, d'inscriptions diverses rassemblées autour des figures du rock, des Stones en particulier, et qui permettent d'élucider, de « rendre visibles » les fondations, les formations, les mutations corrélées du monde et de soi-même. Puisque, dans une écriture organisée par le concept de présent, l'histoire collective est inséparable de l'histoire individuelle, du reçu subjectif et sensible, de ce qui est « à portée de main » (Heidegger). Le sensible, le saisissable, l'immédiat, relégués par le marxisme dans la sphère

du superficiel, du non-fondamental, deviennent chez Perec (l'ordinaire), Barthes (la mode), de Certeau (le quotidien) et Bon (le présent) des enjeux esthétiques et politiques valables, voire nécessaires. La surface immédiatement présente peut alors « s'enfoncer dans la base » (pour reprendre l'expression que j'ai employée au chapitre 1 – d'après Marcuse, [1977] 1979 : 45), s'y consolider comme le « fond » même de l'histoire collective et individuelle en train de s'écrire.

L'individualité n'étant plus, chez Bon, rassemblée en un concept unifié de « sujet », mais éclatée en une pluralité d'expériences du monde, la recherche de « ma propre histoire » passera par les figures d'altérité du rock'n roll, c'est-à-dire que l'autobiographie passera par la biographie. Bon a écrit à ce jour les vies des Rolling Stones, de Bob Dylan et de Led Zeppelin<sup>26</sup>. On comprend que l'intérêt de Bon pour les figures du rock tient moins à la musique en tant que telle – ce ne sont pas des « biographies musicales » – qu'à la possibilité de saisir, à travers elles, quelques données du monde qui l'a constitué lui-même, jusqu'en son écriture. Dans l'entretien qu'il m'a accordé en janvier 2008 et qui portait sur sa pratique biographique, Bon abordait cette question dans une perspective littéraire très large et renvoyait à une fonction pérenne de la littérature, celle de « déchiffrement » :

La première chose, c'est comment une société se connaît ou se déchiffre elle-même. Dans Saint-Simon, c'est le processus politique, par le roi, la finance, la régence. C'est ce dispositif-là qui est le référent qu'on doit arriver à décrypter. Pour ce qui est ensuite du XIX<sup>e</sup> siècle, le statut de l'écrivain est privilégié, c'est-à-dire que le récit, le roman, de Balzac, Flaubert, jusqu'à Proust, est le premier reflet de l'organisation sociale, le premier outil qu'a la structure sociale pour se connaître elle-même. Dans cette optique-là, aujourd'hui, le fonctionnement auquel nous on se heurte, par exemple la soumission de la culture au mode industriel, par exemple la régionalisation de la langue française par rapport à l'anglais dominant et la « mondialisation » (mais c'est un mot trop récent), le fait que le statut de mythe ou de légende soit transféré à des icônes, le référent qu'on décrypte lui-même s'est déplacé. Ce n'est pas la question de la musique en tant que telle. La littérature a pour fonction de chercher ce qui change du langage quand on le met en questionnement du monde : on interroge le langage dans sa capacité à se faire porteur des symboliques principales ou de ce qui travaille la société à un moment donné. La question est la même, l'objet s'en déplace. Il est parfaitement logique que dans Balzac ou dans Proust, les figures liées à la littérature, au personnage de l'écrivain, soient pre-

<sup>26</sup> On ne peut dire pour l'instant si le chantier rock'n roll aura une suite. Il y avait bien un *Jimi Hendrix* sur le métier, mais ce n'est pas à moi de dire s'il aboutira.

mières. Aujourd'hui, il faut faire deuil de quelque chose, c'est-à-dire qu'on a à aller dans des zones qui pour nous n'étaient pas forcément prévisibles, et on pourrait envisager ça au départ comme une perte. (Bon et Lepage, à paraître; cf. annexe)

Chez Saint-Simon, le déchiffrement de la société passait par le biais des figures monarchiques; chez Balzac, Flaubert ou Proust, par le biais des figures d'écrivains ou d'artistes. Chez Bon, il passe par le biais des figures de rockers. Pourquoi? Parce que, dans la mutation récente du monde, dans la bascule du second XX<sup>e</sup> siècle, ces figures ont acquis un statut privilégié, aspirant à elles le capital symbolique jadis dévolu à d'autres incarnations du social. En introduction du *Rolling Stones*, on lit ceci : « Il y aura des morts, et surtout cette mutation sourde et profuse, où eux furent symboles, nous agents, et beaucoup d'ombre tout le reste » (10). La société d'une époque s'est réfléchie, s'est questionnée, s'est symbolisée dans ces figures devenues par là de formidables foyers de perspective et de signes sur la toile tirée d'un monde d'abord vécu, éprouvé (dans l'enfance et l'adolescence de l'auteur) comme présence immédiate.

Toujours dans l'introduction du *Rolling Stones*, Bon écrit :

Il s'agit d'examiner la mécanique d'un étroit groupe d'individualités, dans des conditions de hasard et d'histoire qui nous enseignent sur notre individualité propre, prise aux mêmes hasards et à la même histoire, mais où légende et symboles ne sont pas venus cristalliser comme sur Mick Jagger, Keith Richards et ce qu'ils initièrent sous le nom de Rolling Stones.

Le terme de mécanique appliqué à la machine humaine lorsqu'elle mêle d'extrêmes situations personnelles à des points de crête où se jouent dans les mains de quelques hommes le virage presque entier du monde revient à Saint-Simon dans son démêlage noir de l'agonie du grand siècle. (24-25)

Le *Stones* de Bon hérite d'abord de Saint-Simon la temporalité de l'écriture mémorialiste, qui suit tout juste les événements d'une époque ouverte, inachevée, pour en recréer à grande vitesse la succession, la cadence. Mais aussi, comme il est dit ici, la « mécanique » d'une langue appliquée à quelques figures qui concentrent et manient les virages du monde à une époque donnée. En se focalisant sur des figures humaines précises et singulières où se « cristallisent » les macro-mouvements d'une époque, Bon pose la sphère individuelle, sensible et même corporelle (la « machine humaine ») comme prisme ou biais servant à l'observation élargie de mutations de grand déploiement, qui concernent chacun de nous (même si l'on est né dans un monde où tout avait déjà été redessiné).

L'extrême des situations auxquelles sont soumis les rockers peut ainsi servir de véritable révélateur pour sa propre expérience à soi, certes moins étincelante, moins visible, mais relevant néanmoins du même monde. L'histoire du rock permettra en somme à Bon de rejoindre sa propre histoire, sa propre formation (comme on parlait jadis de « roman de formation »), sa propre mutation (sa *mue*<sup>27</sup>, puisque c'est beaucoup d'adolescence qu'il s'agit), enfin sa propre fondation (le fond de sa présence au monde).

#### ROLLING STONES : LA DÉMULTIPLICATION DES LOCUTEURS

Ce sont des figures que l'on a vues se profiler déjà dans *Limite*. On se rappelle que l'une des strates du deuxième roman de Bon procédait d'un étendage de l'expérience rockeuse comme d'une matière quasi plastique, avec corps, sons, paroles, lumières et mouvements. On revient donc aux figures du rock'n roll, après un long détour à travers un faisceau de formes littéraires moins manifestement romanesques. Si l'on s'en tient à la mise en perspective de *Limite* et de *Rolling Stones*, on pourrait croire à une simple transition du roman vers la biographie. Cela dit, la pertinence critique des distinctions génériques me semble limitée en regard du travail de Bon. Le premier intertitre de l'introduction de *Rolling Stones* donne d'ailleurs le ton : « Préalable : de la biographie et du roman considérés comme un » (9). On ne peut ignorer un tel « préalable », posé en tête du livre, presque en guise d'avertissement.

On a souvent tendance à simplifier le rapport que Bon entretient avec le roman, en citant par exemple, « hors contexte » pour ainsi dire, certaines phrases d'*Impatience* (« Non, plus de roman jamais » – 67). Ce n'est pourtant pas si simple. Je l'ai dit déjà, à propos de *Daewoo* notamment, mais il me faut insister là-dessus : ce qui est rejeté, chez Bon, ce n'est pas le roman en tant que tel, mais l'acceptation des conventions romanesques, la reprise aveugle de formes figées, établies, qui relèguent la représentation littéraire au rang du simulacre. Écrire, en tête de *Rolling Stones*, que la biographie et le roman sont considérés comme un, c'est simplement situer le travail ci-devant de prose et de récit dans le domaine de la représentation

---

<sup>27</sup> Voir *la Mue* de Pierre Bergounioux (1991), qui raconte une mue individuelle sur fond de cette même transformation du monde, dont Mai-1968 constitue évidemment un repère partagé.

littéraire, et pas ailleurs, pas « à côté » de ce que l'on appelle « littérature ». Aussi lit-on, un peu plus loin :

Biographie est un mot d'usage récent, mais désignant un genre littéraire ancien. De la vieille tradition des récits de vie est née une forme littéraire qu'on doit questionner en tant que telle. Les outils de représentation sont les mêmes que ceux de la fiction – c'est leur statut vis-à-vis du réel qui change, et cette tradition a un fondement : l'histoire n'existe pas si nous n'en tenons pas le récit, si nous ne venons pas la constituer telle, et la biographie permet de tenir ce récit même quand la connaissance de cette histoire est partielle, lacunaire. En nous saisissant de l'histoire, c'est une autre lecture qui se crée : partir du comportement d'un individu ou d'un groupe restreint d'hommes pour avoir une indication sur le mouvement général de forces opaques, comment elles traversent les perceptions au présent d'un monde en bascule. (11-12)

On revient ainsi au croisement de l'individuel et du collectif, du « groupe restreint » et du « mouvement général », où la biographie aurait la capacité de se tenir. Dans sa préface aux *Vies imaginaires*, Marcel Schwob ([1896] 1957 : 9-17) opposait la biographie scientifiante et historienne, tournée vers le général, à la biographie littéraire et artistique, tournée vers le particulier. Bien qu'elle s'attache à des figures qui peuvent paraître, de prime abord, très éloignées de la littérature (les Stones plus encore que Bob Dylan), les biographies de Bon sont de la littérature au sens fort du terme. De la tradition des récits de vie, elles réactualisent la potentialité « métonymique », c'est-à-dire la possibilité d'élucider la grande histoire depuis le petit, le partiel, l'individuel. C'est là, dans le domaine du « micro » et de l'« à portée de main », que le concept d'immédiat présent devient actif au sein du travail biographique de Bon.

La première individualité immédiatement accessible, c'est évidemment la sienne propre. Le premier récit de *Rolling Stones* raconte la rencontre, brève et fortuite, de l'auteur, alors adolescent, avec certains membres des Stones. La scène se passe à Ruffec. Le lieu n'est pas neutre, qui nous ramène à Saint-Simon :

Son fils était marquis de Ruffec, où lui-même dormit en se rendant à son ambassade d'Espagne. À Ruffec aussi, sur la côte d'Angoulême (du temps que c'était encore à la littérature de compter pour le mythe), que Lucien de Rubempré attendit sa Bargeton, et que le 6 mars 1967 j'ai pour la première fois croisé Keith Richards face à face. (25)

Par la simple mention du nom de Ruffec, Bon s'inscrit dans la lignée de Saint-Simon et Balzac et suggère que d'écrire la biographie des Stones, c'est aussi faire littérature, même si la légende passe aujourd'hui par des figures apparemment moins nobles.

Ainsi, le jeune François Bon aidait à la pompe Nationale 10 où, le 6 mars 1967, les Stones ont stoppé leur voiture quelques minutes durant. C'est la figure de Keith Richards qui occupe ici le haut du pavé :

Lui enfin, oreilles décollées et qu'il n'y avait aucun doute possible, et sa voix lorsqu'il lança au chauffeur trois mots incompréhensibles à mon anglais de collègue [...] : ce rauque, la marque affichée d'arrogance légitime et tout un rêve rebelle comme s'il les portait partout avec lui, le mal bâti qui se promenait pieds nus dans la voiture de luxe. Et, s'apercevant que je le reconnaissais, apparemment fier aussi de ça, mais discrètement, si loin de son terrain de chasse, débarquant au hasard dans cette campagne où le maïs déjà poussait sa tête, et, sans rien savoir de Lucien de Rubempré, agenouillé un instant pour attacher ses sandales il authentifia brusquement et pour moi seul le bref partage d'un clin d'œil ébauché (*grin*) : j'avais quatorze ans et lui vingt-quatre, frères nous serions pour toujours. (28)

Le récit biographique s'ouvre donc sur la rencontre de deux individualités. On assiste à un « bref partage », « authentifié » d'un clin d'œil. L'importance de cette scène tient sans doute précisément à cette brève et fragile rencontre de deux trajectoires individuelles qui confirme, en un éclair, le partage symbolique. Malgré l'asymétrie des destinées, l'une extraordinaire, l'autre moins, malgré la différence d'âge aussi, on fait partie du même monde, de la même histoire : on est « frères ». À la fin de la scène, la Bentley des Stones repart. « Les portes fermées on n'entendait même plus la musique forte comme au bal où ils se vautraient, mais rien pour moi jamais plus et sur aucune traverse ne fut pareil » (30). Du moment que sa propre trajectoire est ainsi secrètement unie à la trajectoire de Richards – une union qui ressortit au domaine de l'immédiat et du sensible : un clin d'œil (*grin*) –, on est justifié d'en passer par l'autre pour réfracter sa propre histoire. Entre l'univers du biographe et l'univers des biographés, entre le parcours de Bon et le destin extraordinaire des Stones, il y a un domaine du *partagé*, un monde et une histoire communs.

On sait le pouvoir révélateur de l'extrême, qui rend visible ce que la surface ordinaire du monde contient et réserve. Rien n'est épargné, dans le *Rolling Stones* de Bon, des situations excessives auxquelles les corps de Richards, de Jagger et des autres se trouvent soumis. Il y a les « outrances sexuelles et [les] atteintes délibérées à la morale ordinaire » (10). Il y a en tout



temps autour d'eux ce « ballet d'ombres folles, dangereuses » (11). Il y a des morts, « Par l'eau, le fer et le feu » (Brian Jones, Meredith Hunter et Gram Parsons), pour reprendre le titre de l'un chapitre de l'ouvrage (693-841). Il y a bien sûr aussi la drogue, ou simplement la cadence exténuante des voyages et des concerts, les corps poussés à bout.

Ces faits et ces excès sont de notoriété publique. On les retrouve dans n'importe quelle biographie et même dans les magazines *people* ! La biographie de Bon – un ouvrage hyper-documenté qui fait plus de mille pages – en regorge aussi. Elle se distingue néanmoins des biographies historiennes, journalistiques, populaires ou musicales consacrées au Stones, en ce qu'elle se saisit de l'extrême à travers le prisme diffracté des perceptions et des voix individuelles.

Le principal procédé narratif du *Stones* de Bon consiste à multiplier les témoignages des acteurs de l'histoire. Pour chaque fait raconté, on présente deux, trois, quatre, dix points de vue subjectifs provenant d'individus impliqués dans l'événement ou de témoins directs. Bon s'en explique dans sa postface ajoutée à l'édition poche : « avoir tenté de mettre en ordre ces anecdotes et faits tous disponibles sur la place publique, mais tenté de les interpréter par la représentation intérieure qu'eux pouvaient s'en faire, dont témoignent leurs propres phrases, ainsi scrutées de près » (1091).

Prenons un passage choisi un peu au hasard : celui qui raconte l'isolement sans retour de Brian Jones en compagnie d'Anita Pallenberg. Je cite un peu longuement, mais cela est nécessaire :

Changements à vue. L'isolement de Brian et d'Anita se renforce. Les premiers amis, Fraser et Gibbs, ont viré dans le clan Jagger, on ne les voit plus à Courtfield Road. Et Richards ne dort plus ici, mais à Hartley House, chez Jagger et Faithfull, juste une cloison pour les séparer. Dès décembre, on se moquait de Brian qui se voyait poursuivi par des monstres, ou apercevait se multiplier au sol des serpents, dans le delirium qui gagne. Faithfull : *Keith would ask : It's the snakes again, is it, Brian? Then to us in a stage whisper : The snakes in the wiring, they're talking to Brian. Gales of laughter* : « Alors Keith demandait : c'est encore les serpents, Brian, c'est ça ? Et à nous, dans un chuchotement de théâtre : Les serpents à l'appareil, qui parlent à Brian... Éclats de rire. » Si on ne vient plus à Courtfield Road, c'est que la relation de Brian et d'Anita se dégrade. Témoignage d'une des proches de Brian, dans cette confraternité d'âge et de métier, la chanteuse Ronnie Money : *I was at the Scotch of Saint-James Club on one of those nights when everybody seemed to be there. I was at a table talking to Jimi Hendrix and Eric*

*Burdon when I caught a glimpse of Brian on the other side of the room. We hadn't seen each other for a couple of months. He spotted me, shouted out my name and came dashing over – hugs, kisses and that all – then he introduced me to Anita Pallenberg. Anita's first words were : So, who's this one? Another one of your one-nighters? I thought I'd met all of them by now... But Brian whirled around and smashed her in the face : You can't talk to Ronnie like that, you bitch! he yelled at her. Her nose was pouring and waiters were using nakkins [sic] to try to keep the blood off her dress : « J'étais au Scotch Saint-James Club une de ces nuits où tout le monde avait l'air d'y être. J'étais à une table à parler avec Jimi Hendrix et Eric Burdon, quand Brian m'a fait signe depuis l'autre côté de la salle. On ne s'était pas vus depuis deux mois. Il m'avait reconnue, il a crié mon nom et on s'est embrassés, accolade, bises et tout ça, et alors il me présente à Anita Pallenberg. Les premiers mots d'Anita : Alors, c'est laquelle, celle-là? Encore un de tes coups d'une seule nuit? Je croyais les connaître toutes maintenant... Et Brian se retourne et la cogne en pleine figure : Tu n'as pas le droit de parler de Ronnie comme ça, sale pute, il a crié. Elle saignait du nez et les serveurs avaient pris des serviettes pour essayer d'empêcher le sang de tacher sa robe... »*

*Anita Pallenberg confirme : Brian had a volatile temper, and he would react to frustration with physical violence. I'd leave him, against his wishes, to take a modelling job, for a few days, and when I'd return he'd come at me with a fury, beat me mercilessly. He was short but very strong, and his assaults were terrible – for days afterwards, I'd have lumps and bruises all over me. In his tantrums he would throw things at me, whatever he could pick up – lamps, clocks, chairs, a plate of food – then when the storm inside him died down he'd feel guilty and beg me to forgive him : « Brian était très inconstant, il réagissait à la frustration par de la violence physique. Je l'avais laissé quelques jours, contre son gré, pour un travail de mannequin, et quand je suis revenue il m'a empoignée comme un fou furieux, il m'a battue sans pitié. Il était petit, mais très fort, ses assauts étaient terribles. Pendant des jours, j'avais des traces de coups et des bleus partout sur moi. Dans ses crises, il me jetait des trucs à la figure, tout ce qu'il pouvait attraper : les lampes, les pendules, les chaises, un plat de nourriture. Et quand cette tempête en lui se calmait, il se sentait coupable et me demandait de lui pardonner. »*

On pourrait accumuler les témoignages, mais il faut se méfier de ces choses dites rétrospectivement et qui se fondent sur une image construite bien après ce qu'elles narrent. Pourtant Ian Stewart, qui partage une origine sociale similaire, un parcours parallèle jusqu'à leur première rencontre au Bricklayer's Arms, avait lui aussi tout intérêt à ce que Brian revienne à son métier, tandis qu'il leur échappe de plus en plus : *I really think he did it because he thought that was the way rock and roll stars should behave. But it wasn't in his nature to behave like that, really, because he was quite well-educated, he was quite intelligent, he had an awful lot going for him, and he could've been quite a superior human being. But, No, he thought, I'm a Rolling Stone, I have to take the pills, I have to take acid, I have to be rude to people, and that's the way he was : Je crois vraiment qu'il faisait ça parce qu'il pensait que c'est comme ça que les stars de rock and roll devaient se comporter. Ce n'était pas dans sa nature de se comporter comme ça, parce qu'il était plutôt bien éduqué, qu'il était intelligent, il aurait pu être un être humain supérieur. Mais il y*

avait cet affreux mauvais sort sur lui, il pensait : Je suis un Rolling Stone, je dois prendre des pilules, je dois prendre de l'acide, je dois être dur avec les gens, et c'est ce qu'il faisait. » C'est l'alcool, plus que toute autre drogue, qui prend sa dîme : *He wasn't so much narcotics as drinking brandy all the time. He got into this thing that a lot of jazz musicians got into, where they lived on brandy. Brandy's a good food substitute, and if you drink a lot of brandy you don't need to eat. The result was he just stank of it. You couldn't go near him. So he was pissed most of the time then, steadily pissed. And he could never resist acid either, so he didn't talk a lot of sense, and everything was like dreamy and all kind of shit* : Il n'était pas tant dans les narcotiques que dans le brandy qu'il buvait tout le temps. Il était tombé dans ce même truc que les musiciens de jazz, vivre de brandy. Le brandy, c'est un bon substitut de nourriture, si vous buvez assez de brandy vous n'avez plus besoin de manger. Le résultat c'est qu'il a plongé là-dedans. On ne pouvait plus l'approcher. Il était bourré. Il ne pouvait pas tenir à l'acide non plus, alors ce qu'il disait n'avait plus de sens, et tout baignait dans une espèce de rêve flou ou ce genre de conneries. »

Il faut en prendre acte : Brian n'est plus en état de partir en tournée, ni de monter sur scène. (610-614)

À une simple transformation (une dégradation, pour être précis) résumable en quelques mots – Brian Jones devient de plus en plus instable et violent –, Bon consacre pas moins de quatre pages de sa biographie. Cette amplification verbale est signifiante en elle-même. Que, pour chaque élément narratif donné, le récit multiplie ainsi les témoignages, et dans les deux langues (l'originale et la française), voilà qui explique en bonne partie le format imposant du *Stones* de Bon. L'extrait cité illustre bien ce procédé de démultiplication et de relativisation des points de vue subjectifs. Le biographe ne prétend pas ici à une position savante ou surplombante. À l'inverse, il opère un décentrement de sa propre subjectivité pour laisser parler la pluralité des voix testimoniales. À la rigueur, le « je » du biographe n'est plus qu'une figure de composition et de discernement. Il organise et pèse les témoignages, considérés comme relatifs, partiels, parfois même partiels. Par exemple, le témoignage de Ronnie Money est rapporté à une « confraternité d'âge et de métier ».

La relativisation n'est pas seulement subjective; elle est aussi temporelle. Comme les témoignages sur la déchéance de Brian Jones sont pour la plupart assez tardifs, ils s'appuient souvent sur une image déjà construite, rappelle le biographe. La mise en perspective temporelle est très importante, parce qu'elle guide la poétique biographique de Bon, autodésignée en introduction comme un art de la « biographie au présent » :

La difficulté, pour une biographie au présent, c'est de ne pouvoir gommer la figure advenue, encore au futur pour l'instant qu'on décrit : il faut rebrousser chemin depuis ce qu'on sait pour tenter de retrouver ce qui, à chaque instant, est indéterminé, tient du hasard et informe le destin. C'est dans ce mouvement de repousser du bras ce qu'on sait du futur, pour essayer d'y voir dans l'opacité brute du présent, qu'on peut peut-être en apprendre un peu sur soi-même, puisque de ce temps nous relevions aussi. (12)

C'est ce qui se passe dans l'épisode de l'isolement de Brian Jones : le biographe tend à remettre en doute les images du rocker ultérieurement construites, susceptibles de fausser, rétrospectivement, la vision du passé. Ce mouvement de *dégagement du présent*, on le voit partout en travail dans la biographie. L'écriture cherche à « distinguer » (presque au sens visuel du terme, comme on dit de formes dans la nuit) ce qui appartient au présent de ce qui relève, au contraire, du futur ou du passé, du prospectif ou du rétrospectif. Dans l'extrait cité, la recherche d'une perspective présentifiante s'arrête au point de vue de Stewart, non parce que celui-ci parlerait depuis quelque objectivité, mais parce que sa perspective est dite *parallèle* à celle de Brian Jones et qu'elle répond à une nécessité, à une urgence du présent, à savoir la survie des Rolling Stones : « Pourtant Ian Stewart, qui partage une origine sociale similaire, un parcours parallèle jusqu'à leur première rencontre au Bricklayer's Arms, avait lui aussi tout intérêt à ce que Brian revienne à son métier, tandis qu'il leur échappe de plus en plus ». C'est donc à Ian Stewart que le biographe va laisser, pour les deux prochaines citations, le porte-voix. Sa parole parallèle et fraternelle vient ainsi compléter l'absence de témoignage de Brian Jones, lequel ne parle plus, ou tient des propos incohérents, et qui ne sera plus là, dans vingt ans, pour témoigner. L'ensemble des perspectives dessine au total un faisceau testimonial riche et complexe, relativiste, éclairant diversement l'événement cible : la déchéance de Brian Jones, qui se soldera par la mort du rocker et la reconfiguration du groupe.

Le *Rolling Stones* de Bon est un chemin, un très long chemin dans la langue, à travers une masse d'expériences corporelles et mentales extrêmes réfractées dans les paroles des acteurs et des témoins de l'histoire. Ce mot très heideggerien, « chemin », apparaît précisément dans le chapitre qui raconte la chute de Brian Jones (« 1966-1968 : Brian Jones, crête et déclin » – 567-691) : « Parce qu'on n'a pas été en mesure soi-même d'expérimenter ces nuits de studio et la sueur dans les cris et hurlements des foules, ni la fortune à vingt-trois ans ni

cette façon de ne plus avoir de territoire fixe, ni tant de poudres insufflées que le cerveau cogne ou siffle, il faut en refaire mentalement le chemin » (631). Notons la forme verbale du mot « expérience » : « expérimenter », infinitif placé en amorce d'une phrase qui se termine sur « le chemin ». On repense bien sûr à notre citation réitérée de Heidegger : « Expérience est marche sur un chemin. Le chemin mène à travers un paysage ». Pour refaire mentalement le chemin des Stones, il faut « repousser du bras » ce qui vient au-devant, au futur, au tournant du chemin, et envisager chaque nouveau pas de la marche comme présence et expérience. Alors le paysage qui apparaît le long du chemin n'est plus donné d'avance; il est à reconstruire. Dégagée de la notoriété et des clichés que l'on projette *a posteriori* sur l'époque et sur le rock, la traversée des Rolling Stones, opiniâtrement recrée au moyen du langage littéraire, devient un formidable révélateur du monde et de soi-même, au présent de leur fondation.

#### BOB DYLAN : UNE SILHOUETTE À L'ARRIÈRE-FOND

Quoi qu'il advienne dans l'avenir du chantier rock'n roll, il se présente actuellement comme une trilogie. C'est d'ailleurs ainsi que Bon a conçu, au moins provisoirement, l'ensemble composé des livres *Rolling Stones*, *Bob Dylan* et *Led Zeppelin*, c'est-à-dire comme trois pans d'un même bloc, trois périodes d'une même époque :

Longtemps dans ma piaule, bien avant le livre, dès 80, j'avais une espèce de poster : une photo de Keith Richards, et j'avais fait un montage un peu lettriste dessus, j'avais mis : « Le véritable visage de William Shakespeare ». Je n'ai plus l'affiche, mais j'ai toujours l'idée. J'ai su que si je faisais cette trilogie-là, années 60 en parlant des Stones, années 70 en parlant de Led Zep, et avant – Kennedy, l'arrivée de la télévision, la Guerre froide, le mur de Berlin – sur Dylan, j'étais dans mon terrain littéraire, j'étais dans ma *Recherche du temps perdu* à moi. (Bon et Lepage, à paraître; cf. annexe)

*Recherche du présent perdu*, plus précisément, puisqu'il s'agit de dénuder les fondations de ce qui, dans le proche passé ou le quasi-présent, se constituait en surface, à la croûte immédiate du monde, dans une temporalité constituée par les mœurs, les « choses »<sup>28</sup>, les objets, les images, les discours, les déplacements, etc. Avec les Stones, Dylan et Led Zep, Bon

<sup>28</sup> *Les Choses* de Perec paraît en 1965, en plein cœur de cette époque fondatrice.

remonte à trois moments fondateurs dont les « décennies » sont des indicateurs commodes. Années 1960 pour les Stones (la biographie se concentre donc sur les premières années du groupe, même si elle en déborde). Années 1970 pour Led Zep. Et pour Dylan? « Avant » : Kennedy, l'arrivée de la télévision, la Guerre froide, le mur de Berlin. Ailleurs, Bon désigne cet avant comme la « cave », un mot qui s'apparente évidemment à l'idée de fondation. Ce temps mal délimité, qui chevauche les décennies 1950 et 1960, c'est à travers la figure de Bob Dylan que le biographe cherchera à le rejoindre.

La silhouette de Dylan se découpe sur l'arrière-fond de la fresque biographique de Bon, au plan le plus reculé et le plus sombre du paysage de langue. Commençons par la fin, c'est-à-dire par la toute dernière phrase du livre : « J'ai pensé appeler ce livre, un temps : *Solitude de Bob Dylan* » (472). Dylan est une figure beaucoup plus solitaire, silencieuse et secrète que les figures des Stones. Il ne sera plus possible, désormais, de procéder par démultiplication des témoins et des figurants. Il faudra s'en tenir à un seul point focal, même s'il est flou et fuyant : la figure solitaire de Bob Dylan, émergeant depuis le fond, depuis la « cave » de l'époque.

À la relativité de la biographie des Stones succède ainsi la *polarité* de la biographie de Dylan. *Bob Dylan, une biographie*, c'est d'abord un face-à-face du biographe et du biographé. Certes, on retrouve aussi ce type de polarité dans *Rolling Stones* (la relation à la figure de Richards) et dans *Led Zeppelin* (la relation à Bonham). Mais la relation polaire est alors déviée et relativisée dans la multiplicité des figures primaires et secondaires du récit biographique pluriel. Dylan, qui « refuse systématiquement d'endosser le rôle de star qu'on lui assigne » (4<sup>e</sup> de couverture), demeure fondamentalement seul, complexe et énigmatique. Descendre dans sa vie, cerner les traits de sa figure, entrer dans le rapport problématique qui le lie au monde, c'est nécessairement mettre en jeu une partie de soi-même. Et non la moins sombre, non la plus avouable.

Continuons par le commencement, c'est-à-dire par la toute première phrase du livre, qui renvoie d'emblée la recherche biographique à une polarité et à une réflexivité : « C'est soi-même qu'on recherche » (9). Aussi, quelques paragraphes plus loin : « Et c'est en se cherchant soi-même qu'on trouve Bob Dylan installé. Vieux compagnon, compagnon sombre.



Parfois énervant, toujours instable. Ce n'est pas le meilleur côté de nous-mêmes, celui par lequel il nous touche » (9-10). Le Dylan ici nommé, c'est la figure inscrite en soi-même, comme marqueur d'un temps intimement traversé – « l'avant-1963 » (10), l'avant-Rolling Stones. Puisque, de toute façon,

ses chansons étaient déjà là dans la tête, qui venaient de ce point exactement, et qu'on les portait depuis lors, à commencer par *Blowin' In the Wind* où, pour ceux de mon âge, ce qui reste d'une couleur : les duos en noir et blanc de Joan Baez et Bob Dylan comme indissolublement mêlés, timbres de voix superposées et que c'est par là que s'ouvre la traversée du temps. (11)

La biographie s'écrit à partir de ce « déjà-là », de « cette présence de Bob Dylan, au plus secret de nous-mêmes » (12) : zone d'ombre où s'est décidé, pour soi-même, un certain rapport au monde, également complexe. Ce que Bon illustre de belle façon : « Dylan comme masque obscur de nous-mêmes » (13).

Ce masque, c'est celui de l'artiste, qui renvoie l'écrivain-biographe à lui-même. Bon dresse le portrait de Dylan en artiste, voire en saltimbanque. Il n'hésite pas à tirer le fil de sa biographie artistique, en particulier poétique et littéraire : lecture de Rimbaud et de Ginsberg, expériences d'écriture et de peinture, etc. Dans l'introduction, il fait la part belle aux récentes *Chroniques* de Bob Dylan, décrites comme « d'admirables pages sur une suite d'instantanés sans chronologie précise » (14).

Et pourtant, continue-t-il, bâtissant leur illusion sur une formidable capacité concrète d'évoquer, et sur des faits qui, chaque fois, sont autant de transitions ou d'inflexions déterminantes, les *Chroniques* sont une de ces autobiographies fictives qu'à chaque période de sa vie, depuis son arrivée à New York à vingt ans, Dylan n'a cessé de produire : comme s'il fallait que nous voyions, en avant de ses chansons, le personnage construit de toutes pièces qu'il déciderait de nous imposer, et dont lui-même resterait à distance, en arrière. (14-15)

« En arrière » : silhouette à l'arrière-fond, solitaire et réservée. C'est quand même ce mystère distancié qu'il y a à rejoindre. Un mystère camouflé derrière les « autoconstructions », les « autofictions » que l'artiste dresse au-devant de lui-même comme autant de croquemitaines. Dylan dit quelque part que, « si on veut le comprendre, il faut aimer les puzzles » (105). Bon, qui citera cette phrase à plusieurs reprises (voir aussi 150), en prend bonne note. Puzzle ou

jeu d'échecs, d'ailleurs, la tentative de déchiffrement de la figure de Bob Dylan est proche de la complexité :

Les *Chroniques* ont déplacé toutes les pièces de ce qu'on croyait disposé comme un problème d'échecs (jeu de prédilection de Dylan). Là où elles inventent, là où elles se taisent, se sont amorcées en trois ans une nouvelle collecte de témoignages, une lecture différente des faits. Ce dont il est question, c'est la place de l'artiste dans un monde en confusion, lourd de risques et de changements. Ce qu'on doit, sinon démêler, du moins reconstituer dans sa complexité, c'est la place qu'y prennent le hasard et l'arbitraire. C'est comment cela se passe obscurément dans la tête, par des décisions parfois folles et un écart permanent, pour tenir et infléchir. La partie publique de la vie de Bob Dylan reste pour nous tous, et de façon encore plus aiguë après ses *Chroniques*, un considérable chantier de fouilles. (15)

Se trouvent ainsi légitimés la nécessité et le désir de retourner creuser dans la vie de Dylan, malgré la masse de biographies déjà accumulée. D'autant plus que l'approche littéraire de Bon accorde une importance particulière à l'obscur complexité de Dylan. La focale artistique du *Bob Dylan* me semble au reste directement liée à l'art de la « biographie au présent ». Pour entrer dans la complexité Dylan, miroir grossissant de sa complexité propre, le biographe devra sonder le « hasard » et l'« arbitraire », observer des situations mentales confuses (« comment cela se passe obscurément dans la tête »), en passer par la folie et l'excès (« des décisions parfois folles et un écart permanent »). On n'entre pas dans cette zone-là de l'expérience mentale par la porte du général ou du commun. Les constructions ultérieures, les généralisations, les stéréotypes sont plutôt des obstacles à l'élucidation des états effectifs de l'expérience, éprouvés au fur et à mesure de leur avènement et de leur succession. Aussi lira-t-on, dans le dernier chapitre de la biographie, cette « consigne » comme *dictée* : « Écrasement du spectre des temps. Une biographie travaille au présent, laisse glisser le présent au long des événements qu'elle présente » (461). Trois occurrences du champ lexical du « présent » dans une seule phrase, voilà qui devrait suffire à justifier d'aller y voir d'un peu plus près.

On observe que la biographie se construit « par morceaux », pièce à pièce, comme un puzzle précisément, et non à partir d'une conception générale ou d'une vision globale. Si les premiers chapitres (« Avant Hibbing, Duluth », « Et légende vraie de Hibbing, ville de nulle part ») embrassent large, géographique et historiquement, en posant dans le temps et dans l'espace les villes de Duluth et de Hibbing, il ne faut pas y voir pour autant quelque généra-



lité que ce soit. Simplement, le biographe commence par brosser le *fond* – au sens pictural du terme – sur lequel la silhouette de Dylan pourra ensuite se découper :

Le port le plus loin de toutes les mers. Définition qu'aime à donner Duluth, Minnesota, et image qui conviendrait à Bob Dylan, puisqu'il faut d'abord imaginer Duluth pour le rejoindre. Il faut commencer par prendre des cartes ou un atlas pour rejoindre Bob Dylan. Pour cheminer vers lui, on doit poser ce fond, ce paysage, une perspective, et lui donner la bonne taille : celle où on le retrouvera, l'échelle du monde. (17)

Cet extrait tend à confirmer que les biographies de rockers sont, pour une bonne part, des « écritures paysagères » et qu'elles méritent de ce fait leur place parmi les autres paysages de Bon. Le paysage est ici associé à un « fond » (« ce fond, ce paysage »), qui apparaît comme la dimension – la « perspective », la « bonne taille » ou l'« échelle » – du monde même. On ne peut enfin s'empêcher de penser à la petite formule de Heidegger, quand la syntaxe intrique si étroitement le chemin (« cheminer ») et le paysage. Toujours est-il que le « pays » (au sens large) est posé comme une pièce ou un ensemble de pièces (un pan) du puzzle dessinant l'arrière-plan de l'expérience Dylan.

Bon ne donne jamais l'*explication* des morceaux biographiques que son écriture charrie et assemble. L'énigme reste entière, ainsi qu'en témoignent les points d'interrogation qui closent le premier chapitre :

Que porte-t-il de cet exil, Bob Dylan qui chantera les chansons des premiers immigrants irlandais de ce sol comme si elles pouvaient être les siennes? Et s'il nous fallait comprendre ces paysages, cette histoire, pour mesurer l'arrière-fond sombre de ses chansons, ce qu'elles ont d'impalpable qui les rendra uniques, jusqu'au Bob Dylan d'aujourd'hui ? (20)

Le biographe esquisse ici une ligne de perspective temporelle, depuis le présent du passé jusqu'au présent du présent, en impulsant au bout du chapitre un élan vers le « Bob Dylan d'aujourd'hui ». On ne lit pas le passé depuis son avenir advenu. On lance une trajectoire en flèche depuis le fond du passé considéré comme présent jusqu'à la pointe du présent d'aujourd'hui.

Les trois chapitres suivants, « De Fargo à Minneapolis : l'année charnière », « Central, Minneapolis *bis* et au revoir » et « New York sous la neige, une guitare à la main », semblent opérer une sorte de « détachement » de la silhouette mobile de Bob Dylan sur le fond histo-

rique et géographique qui en fournit l'étoffe. Détachement ou découpe qui seul peut permettre de progresser vers la solitude et la singularité Dylan. On ne s'étonnera pas trop de constater que ce sont principalement les moments solitaires et silencieux, les temps faibles et ombreux du parcours de Bob Dylan qui fascinent et attirent le biographe. C'est là entrer dans le plus noir, le plus énigmatique de la légende : « Et si, pour retrouver la légende, il nous fallait plutôt le suivre aussi dans les heures de silence, le suivre dans ces chambres où toutes vos possessions tiennent dans un sac, et que le plus précieux on l'enferme dans la petite case rigide sous le manche de la guitare dans l'étui? » (89) Encore cette forme interrogative qui refuse de briser artificiellement l'énigme, mais la préserve, la réserve, et contribue à faire de la biographie une forme de questionnement et d'avancée dans l'incertain.

À chaque moment du parcours de l'artiste, on cherche ce qui l'a constitué comme tel, figure noire et solitaire, alors que les données de base de l'expérience étaient communes, partagées. De la généalogie juive et migrante de Robert Allen Zimmerman, on retient la part de rupture qui fait que, dans son nom et dans son identité artistiques, Bob Dylan y renonce et affirme son appartenance à *l'ici et maintenant* de l'Amérique. Lorsque l'on aborde l'exode ordinaire vers la grande ville (Minneapolis, puis New York), on explore les pistes peut-être plus tortueuses qu'a emprunté Dylan. Quand on en vient aux errances banales dans Greenwich Village, on fouille spécifiquement les heures de solitude et de silence pendant lesquelles l'individu se singularise. Du rapport complexe de Bob Dylan à Woody Guthrie, on ne conclut pas à l'« influence » ou à l'« imitation », notions générales et simplificatrices. On interroge plutôt les processus de construction artistique, de figuration et de fiction de soi-même, qui agissent Dylan à travers Guthrie :

Celui qui chante est de toute façon cette fiction de lui-même, dès lors qu'il chante. Jusqu'en 1964, il va se prétendre orphelin. Et, trop célèbre pour que le conte reste non vérifiable, il aura du mal à gérer le retour au réel. En découvrant Woody Guthrie, il a laissé derrière lui l'enfant, le fils qu'il a été. Apprendre à chanter, c'est apprendre à se dépouiller. Et celui qui vient là, avec juste ses mots, son visage imberbe, ses mains précises sur la guitare, a le droit de prétendre qu'artistiquement c'est Woody Guthrie qui le traverse. Lui-même, Guthrie, que transmet-il, sinon ce qu'il a appris sur la route, de ce qui l'a traversé des autres, des colères, des grèves, des visages de la détresse? (107)

La « singularité » du Dylan de Bon ne relève pas du « sujet » romantique, identique à lui-même. Il s'agit au contraire d'une singularité – Deleuze (1989) aurait dit : une « *eccité* » –

traversée par l'autre, éclatée ou « partagée », c'est-à-dire inscrite dans un partage. La notion de « partage » a l'avantage de pouvoir signifier à la fois la liaison et le « départ », l'union et la désunion, qui entrent également en jeu dans la relation singulière à l'autre. La « solitude essentielle » (Blanchot) se conquiert sur ces « traverses » (le verbe « traverser » est deux fois itéré dans l'extrait précité) où le soi se frotte à l'autre dans un mouvement simultané d'appartenance et de rupture. La biographie enregistre une à une ces frictions, à la manière d'un sismographe : extraction de la généalogie juive et de la généalogie biologique (dont témoigne le changement de nom), ou même, finalement, dépassement de la généalogie musicale au moyen du chant hommage *Song to Woody*, lequel, comme tout hommage, est une manière paradoxale de communier avec l'autre pour mieux s'en dégager.

On rassemble ainsi une à une les pièces du puzzle, sans en élucider aucune, un peu à l'image de Rabelais « charriant des blocs d'incompréhensible (la formule est de Valère Novarina) » (*la Folie Rabelais*, 44). Puisque la biographie au présent se restreint à la succession d'images partielles, lacunaires, souvent disjointes, mais que de cela même elle doit faire continuité :

Une biographie avance par diapositives, chacune avec une focale grossissante et un temps de défilement différent, alors que ce dont on traite c'est d'un flux continu : la vie. Quelqu'un comme Thomas Bernhard vous dresse toute une vie en cinq paragraphes, chacun d'un seul bloc (mais chaque bloc fait un livre : les cinq minces récits lacunaires et autobiographiques de Bernhard). Et quand bien même on veut se tenir au plus près des éclats, des attentes, des fatigues, des trajets et des hasards, la seule durée est toujours celle des mots qui racontent, indiquent à distance l'événement, contraignent à reconstruire des personnages comme on les verrait sur la scène d'un théâtre : à nous de nous débrouiller avec ce qu'on sait de façon certaine, attesté par des sources vérifiables, pour étayer une image précise, sans céder à l'imaginaire là où les témoignages manquent. Avec quelqu'un d'aussi complexe et aussi secret que Bob Dylan, on est toujours à cette frontière blanche. (289)

Ainsi, du premier voyage de Dylan en Europe en 1964, par le biais duquel le biographe aurait pu lier plus intimement son propre paysage d'expérience à celui de son biographé, on sait bien peu de choses, sinon que Dylan a mangé du camembert à la cuillère... Pourtant le biographe ne comble pas imaginativement les lacunes, mais continue d'avancer malgré l'inconnu, évoquant au passage sa propre expérience sur la route du Nord et dans la ville de Berlin (279), sans manquer de bien mesurer l'écart temporel : « Je l'ai faite, cette route [de Paris à Berlin], vingt-cinq ans plus tard : c'est très long, et les lumières changent

progressivement pour celles, plus jaunes, du Nord. Mais en 1964 il n'y a pas d'autoroute, et ces Volkswagen n'ont même pas de quatrième sur la boîte de vitesses » (279). L'écriture biographique se porte en avant, charrie le morceau d'inconnu, le morceau de casse-tête : elle fait continuité des présents disjoints. Les « éclats », les « attentes », les « fatigues », les « hasards » (pour reprendre les mots de Bon), tous ces fragments brisés et silencieux de l'expérience sont accrochés et emportés dans la « durée », dans le temps continu de la prose biographique.

Au bout du compte, le mystère Dylan reste quasiment entier. Mais les morceaux d'opacité sont quand même agencés en une image, comme un portrait avec paysage : une silhouette solitaire sur le fond d'un monde en confusion. Plus picturale et tabulaire que linéaire, la biographie n'a pas vraiment de fin ; elle demeure inachevée, ouverte sur le présent, comme la vie de Dylan. Il s'agit d'une « œuvre ouverte » (Eco, 1979) d'un type particulier, que l'on se risquerait presque à décrire selon le modèle cosmologique de Stephen Hawking ([1989] 1992) : un univers à la fois fermé et sans bords<sup>29</sup>. Après l'évocation, dans l'avant-dernier chapitre, de la vie immédiatement contemporaine de Dylan (« Et que lui vit là, avec ses chiens, dans le mobil-home, à proximité des voitures rouillées » – 459), on assiste, dans le dernier chapitre, intitulé « Et coda », à un curieux phénomène de compression, de densification du livre – comme, précisément, aux extrémités non bordées de l'univers selon Hawking. Le chapitre n'est qu'énumération, paragraphe après paragraphe, de morceaux de casse-tête, de complexités à déplier :

Priorité chaque fois de l'Amérique, et même, lorsqu'en 1966 à Paris, en pleine guerre du Vietnam, il déploie ce drapeau géant en fond de scène. Comme à dire : – C'est de là que je viens, à cela que je m'en prends. Ceux qu'il reconnaît comme ses pairs, de Frank Sinatra à Elvis Presley et Johnny Cash : choisir pour titre *Bob Dylan, un destin américain* aurait été envisageable.

L'atelier de soudure à l'arc installé dans sa maison de Malibu, un sol de ciment, un coin de linoléum, une fenêtre donnant sur le ravin : il écrit là, sans instrument, met les chansons dans le tiroir, pour qu'elles attendent.

En studio avec Daniel Lanois : les gars ont des Harley Davidson. Il dit qu'il lui en faut une, une vieille. Un technicien du son la lui trouve. Il est capable, à quinze ans d'écart, d'en décliner les moindres caractéristiques techniques.

<sup>29</sup> Et ce n'est sans doute pas qu'une métaphore. On y reviendra à propos de *C'était toute une vie*, puis à propos de *Tumulte*, où la référence à Hawking est explicite et appliquée au livre en construction.

Il est capable de réciter la route compliquée qui mène à Alexandria, dans le Minnesota, où il est attesté que des Vikings se sont installés vers 1300 : une statue kitsch en bois, de soldats avec kilts et casques à ailes en témoigne, au-dessus d'un parking. Dylan se sent plus d'origine en partage avec ces émigrants anonymes qu'avec quoi que ce soit de l'Amérique : il n'y a pas de distance mentale, chez lui, entre ceux-là et ceux d'Odessa.

Mick Jagger, en Touraine, avec sa casquette et ses vieilles bagnoles : parmi nous tous, pourvu qu'on lui fiche la paix. Dylan dans la vie civile : invisible, anonyme. (460-461)

On reconnaît la prose dense, la *diction* de François Bon. C'est celle de *Temps machine*, de *Mécanique* : prose compacte, disposée en amas, déterminée par un concept de temps non linéaire – comme ces galaxies en éponge, pour reprendre une autre image de la cosmologie contemporaine. Parfois on devine le lien d'un paragraphe à l'autre, d'une masse à l'autre. Par exemple, entre la capacité de déclinaison des caractéristiques techniques d'une Harley Davidson et la capacité de récitation de la route qui mène à Alexandria. Mais le plus souvent, la cohésion entre les masses est plus obscure, plus souterraine ou plus poétique.

Il y a somme toute une symétrie entre l'introduction et le chapitre terminal – symétric qui tend à refermer le livre sur lui-même malgré l'absence de bords. Aux deux *pôles* de la biographie, la continuité prosaïque se contracte à un point tel que le déroulé de la vie fait place au seul exposé du rapport biographique polaire, dans sa densité et sa complexité indémêlables. D'un côté, il y a le « soi » (« C'est soi-même qu'on recherche »), sur lequel porte l'ensemble de l'introduction, significativement intitulée : « Introduction, ou comment devient-on Bob Dylan ». De l'autre, il y a le compagnon sombre, dont le nom résonne dans la phrase finale : « J'ai pensé appeler ce livre, un temps : *Solitude de Bob Dylan* » (472). Mais les pôles se rejoignent et se superposent si bien que la polarité finalement se renverse et s'annule : la figure de l'autre n'est que le reflet de soi-même, le biographique n'est qu'un biais de l'autobiographique. Reste ce petit mot de « solitude », qui renvoie l'instance d'écriture à elle-même, dans un dernier geste autoréflexif.

#### LED ZEPPELIN : LES TAMBOURS DE LA LANGUE

Des trois ouvrages de la trilogie biographique de Bon, *Rock'n roll : un portrait de Led Zeppelin* est sans doute celui qui pousse le plus loin l'audace formelle. Dans *Rolling Stones* et

*Bob Dylan*, la biographie rompt plus difficilement avec ce que Daniel Madelénat, dans son essai sur *la Biographie*, appelle le « module existentiel fondamental » (1984 : 9) : tendue entre la naissance et la mort (même si elle n'est pas encore advenue), la *vie* impose une sorte de mesure linéaire à l'écriture. Bien sûr, *Rolling Stones* n'est pas totalement linéaire, au moins dans sa forme rêvée : « Qu'elle [la biographie] procède ainsi par boucle lancée, et non linéairement, c'était le rêve de départ » (1084). Reste que l'écriture biographique ne parvient pas encore à se détacher du module existentiel, lequel exerce encore, sur les « boucles lancées » de l'écriture, une forte attraction gravitationnelle. Quant au *Bob Dylan*, mis à part les chapitres « polaires », il se conforme généralement à une ligne biographique temporelle assez droite. Alors que l'écriture du *Stones* et du *Dylan* se limite à une non-linéarité *restreinte*, le *Led Zeppelin* atteindra à une non-linéarité *généralisée*.

Premier signe de cette non-linéarité : le *Led Zep* de Bon ne présente aucun « début », pas même d'« introduction réflexive » comme on en trouve dans les deux autres biographies. Il commence *in medias res*, au beau milieu de la décennie 1970, par la narration d'une « scène » très active et dynamique (1. « Scène : Earl's Court, 24 mai 1975 »). Inversement, c'est au milieu du livre que seront formulées les premières indications réflexives sur le rêve ou le projet d'écriture du *Led Zep* (17. « Écrire le rock : les tambours d'Arthur Rimbaud »). Étant donné que, dans l'ensemble du groupe, c'est la batterie de John Bonham qui trouve le plus de résonance chez Bon, la réflexion portera alors sur la notion de « tambours » :

*Un coup de ton doigt sur le tambour décharge tous les sons et commence la nouvelle harmonie. J'ai le fac-similé des Illuminations d'Arthur Rimbaud où cette phrase est copiée de sa main, sans rature. C'est un texte de cinq paragraphes, chaque paragraphe formant proposition complète, sans aucun lien possible avec ce qui le précède ou le suit, sauf ce tutoiement (ton doigt, puis les enfants te montrent, puis au milieu : Ta tête se détourne, le nouvel amour! Ta tête se retourne; le nouvel amour!) Ainsi sont venus aussi à la littérature les tambours. (106-107)*

Absence de lien ou de transition concentrée à l'échelle de la phrase dans la densité poétique rimbaldeenne. Ou plutôt : remplacement de la continuité « superficielle » (au strict sens de « surface ») de la phrase par une continuité plus sourde, plus souterraine : ce battement des tambours de la langue. À l'échelle du récit biographique, Bon travaillera avec des pans de phrases et d'histoires plus larges, mais qui seront également disposés, les uns par rapport aux



autres, de manière non linéaire. Ainsi lit-on, quelques lignes après l'évocation des *Illuminations* :

On approche le bloc, on le mesure. On va le tailler, parce qu'il y a, dedans, ces profils, et ce qui doit bien nous enseigner, si on s'est autrefois reconnu dans ces musiques, qu'elles nous ont chacun formés. Peu importe l'ordre ou bien de mêler les noms et les dates. Leur musique se présente d'abord comme masse. On a affaire au compact, au non-divisible. Il faut laisser les éléments s'organiser depuis leur propre loi, et comme dans la mémoire ils s'organisent. (107)

Pas question, donc, d'organiser la matière biographique rationnellement – d'où la citation antécédente de Rimbaud : « Silence au raisonneur » (107) – ni linéairement. Cette matière se présente au contraire comme une masse compacte, comme un bloc indivisible que le biographe approche de manière « pragmatique » (au sens d'un « faire » opposé à la raison) et artistique, comme le ferait un sculpteur. Que cette approche soit à la fin comparée au travail de la mémoire, voilà qui ne doit pas faire illusion. Il y a longtemps déjà que Bergson ([1896] 1965) puis Husserl ([1928] 2002) ont formulé le concept d'une mémoire duelle, partie souvenir, partie accumulation. Pour reprendre la terminologie du bergsonisme, il y a une « mémoire-souvenir », qui a fonction de conservation, et il y a une « mémoire-contraction », qui a fonction d'accumulation (Deleuze, [1966] 2007 : 46s.)<sup>30</sup>. C'est cette dernière que l'on voit à l'œuvre dans le *Led Zep* de Bon, au présent de la construction biographique : la mémoire qui accumule, qui *amasse* et qui organise. Il faut lire au pied de la lettre cette phrase du paragraphe cité : « Leur musique se présente d'abord comme masse ». Elle *se présente*, c'est-à-dire qu'elle devient présence, présence mentale, *comme masse*, c'est-à-dire comme amassement ou accumulation.

La matière biographique se présente donc d'un seul tenant, d'un seul bloc. « Bloc? Bloc brut d'expérience humaine aux limites. Quatre types de vingt ans poussés à bout, mais précisément à l'endroit du plus grand désordre du monde, où se rejoignent les lignes de fracture. Et l'un y restera épinglé, mort bouffi dans du vomi » (107). Au récit, alors, de s'en tenir à ce « bloc d'expérience », à ses extrémités, ses limites et ses fractures. C'est cette saisie massive qui fait que le biographe commence, comme on l'a dit, en plein milieu des années 1970,

<sup>30</sup> Selon Deleuze, la mémoire-contraction de Bergson est *tendue* vers l'avenir. Mais cet aspect du concept, qui néglige la possibilité d'une immanence du présent, ne m'apparaît pas pertinent pour l'approche de Bon.

comme au milieu du bloc, et par un corps à corps entre son expérience propre et celle du groupe biographié :

Londres, Earl's Court, samedi 24 mai 1975, avant-hier j'ai fêté mes vingt-deux ans, on est venus à cinq en voiture depuis Angers via Caen et nuit blanche en ferry (dans le ferry en détaxe on les a arrosés, les vingt-deux ans et dégoûtés même), arrivés Londres fin de matinée dormir deux heures dans le break Opel, déjà une queue, des barrières, le numéro qu'on vous écrit au feutre sur le bras nu mais attendre quelle importance, le vieux break Opel Kadett prêté par la mère du copain (une dame qui travaillait à Paris pour une maison de disques – c'est elle qui nous avait procuré les billets), on avait laissé notre voiture immatriculée 49 à des centaines de mètres, dans un parking encombré de bus Volkswagen et d'autres véhicules usés et bricolés, puis les grilles ouvertes on avait couru pour être le plus devant possible. Les années soixante-dix on est déjà pile au milieu, nos dix-sept ans quand elles ont commencé et adultes, ou le croyait-on, quand elles finirent : c'est donc eux qui les incarnent, les quatre devant nous sous les projecteurs, dans ce son lourd de batterie, Led Zeppelin. (12)

On voit comment la matière est *posée* : elle tombe d'un bloc, avec la musique lourde de Led Zep, alors que le récit tient, depuis le milieu (le présent), les deux extrémités des années 1970 (dix-sept ans au début, adultes à la fin). C'est cette matière, cette « matière-temps » qu'il y a à sculpter, pour en faire saillir les figures qui *incarnent* (c'est le mot) les années 1970 et la mutation d'une génération entière, « soi-même » y compris.

Le chapitre 2 prendra partiellement la mesure du bloc, en inscrivant l'une des deux extrémités – le début des années 1980 et la mort de John Bonham – comme repère. Il s'intitule « Horloge : John Bonham, 25 septembre 1980 » et ce mot d'« horloge » témoigne qu'il s'agit bien d'un repère *temporel*. Si la science contemporaine ne sépare plus le temps, l'espace et la matière – ils sont si bien intriqués en physique quantique que Cohen-Tannoudji et Spiro (1986) ont proposé le concept de « matière-espace-temps », dont on s'est déjà servi dans la première partie de cette thèse –, la littérature n'est pas en reste, qui fait ici de l'horloge une mesure de la masse. Le lieu et le jour sont rigoureusement précisés : 25 septembre 1980, « à la campagne près de Windsor, une grande maison discrète, où le groupe peut s'isoler pour le travail » (12). Et tant pis si la matière que l'on trouve à cet endroit précis de l'espace-temps – à l'extrémité de la décennie 1970, de la vie de Bonham, de l'existence de Led Zeppelin – n'est pas la plus noble, pas la moins triviale : c'est quand même cela qu'il y a



à dire, à montrer, à sculpter. C'est exactement ce que fait la phrase, au moyen d'une temporalité grammaticale « présente » qui produit une sorte d'hypotypose :

C'est la nuit. Il a tellement bu qu'il ne se relève pas quand vient le vomi. Le corps a ce sursaut, éliminer. L'estomac a des spasmes. Dans le fond de la tête en coma éthylique, peut-être une bribe de conscience, se relever. Il a le visage dans le vomi, ne s'en aperçoit pas. La vodka est mêlée de bile, de restes de ce qu'il a picoré la veille (les alcooliques mangent peu), cela voudrait s'échapper de la bouche et ne le peut pas, s'en va dans la gorge. Peut-être alors qu'il se réveille, les yeux exorbités, une frayeur, les mains sur le cou, où cela bouche, le visage se distend, cherche à aspirer mais la trachée refuse, maintenant réveillé mais sans comprendre où il est ni ce qu'il fait, qui l'a mis ici et pourquoi, pourquoi il ne respire pas. Ce type est une force de la nature, il y a forcément cet instant de peur nue, de terrible peur. Il veut respirer, ouvre la bouche, mais retombe sur le ventre et cette fois c'est fini. (14)

La trivialité même est ce par quoi la littérature doit accepter d'en passer dès lors qu'elle interroge l'humain et l'époque à travers les extrêmes qu'imposent le rock et ses figures. Dans la scène de la mort de Bonham, la biographie s'autorise quelques percées fictionnelles, modalisées cependant par des « peut-être ». Il s'agit d'un nocturne (« C'est la nuit »). Alors il faut bien compenser, de quelque façon que ce soit, le manque ou l'absence de visibilité, si l'on veut présenter et *figurer* concrètement la limite avant du bloc. La fiction, sans s'accorder tous les droits, travaille à rendre visible, même obscurément et de façon incertaine, ce qui ne pourrait être autrement élucidé : la figure du batteur au bout d'elle-même, et qui entraînera Led Zeppelin dans sa chute.

Au chapitre suivant (le troisième), on revient à Earl's Court. Puis on aura ces deux chapitres (le quatrième et le cinquième) qui s'attachent moins à un moment spatio-temporel précis qu'à un aspect particulier du groupe portraituré. Je rappelle que la biographie s'intitule *Rock'n roll : un portrait de Led Zeppelin* : il s'agit bien d'un *portrait*, d'un portrait de groupe – quatre figures sculptées dans le bloc de matière-espace-temps des années 1970. Le chapitre 4 s'intitule précisément « Led Zeppelin, un portrait : le nom » et il fait retour sur les origines du nom « Led Zeppelin » (« dirigeable de plomb »). Quant au chapitre 5, intitulé « Led Zeppelin : la légende noire », il s'ouvre sur ces deux mots qui ont valeur d'anaphore : « La rumeur, les excès ». Certains des excès évoqués dans ce chapitre (sexe avec chien, sexe avec requin...) seront traités plus en détail dans une phase ultérieure du récit. Pour l'heure, il s'agit simplement de questionner ces excès : « les filles, le saccage, l'alcool, la cocaïne et le

scandale » (27). Les questionner, pas seulement : les valider aussi, comme matière littéraire nécessaire, au même titre que la mort triviale de Bonham, qui en fait partie. Validation qui ne signifie nullement « véridiction », étant donné que c'est à titre de légendes et de rumeurs que ces excès ont circulé et ont rejoint les jeunes individualités des années 1970 dans leur développement propre, dans leur mutation : « Mais si on avait à regarder ça de près et à en dresser le bilan simplement parce que ces images ont été les nôtres, au bord de notre route, qu'on les a prises pour vérités vraies et qu'on a grandi en conséquence? » (33)

En survolant rapidement la suite des chapitres, on peut voir peu à peu se dégager certains motifs récurrents, où l'écriture vient battre et rebattre comme sur un tambour. La cadence suit le rythme prosaïque et ample de la succession des chapitres, lesquels se présentent comme autant des *pans* de phrases et de paragraphes – et ce mot de « pan », qu'on le laisse ici résonner comme un coup de tambour<sup>31</sup>. 1. « Scène : Earl's Court, 24 mai 1975 », 2. « Horloge : John Bonham, 25 septembre 1980 », 3. « Scène : Earl's Court, 24 mai 1975 », 4. « Led Zeppelin, un portrait : le nom », 5. « Led Zeppelin : la légende noire » : on distingue déjà, dans les cinq premiers chapitres, des rappels, des battements, une musique. Scène, horloge, scène, puis Led Zeppelin, Led Zeppelin. Il faut prendre au sérieux cette image des tambours de la langue, qui voudrait décrire une continuité sourde et lourde sous l'apparente discontinuité linéaire. Ce n'est pas pour rien que la figure de John Bonham vient au premier plan de la biographie. Le *Led Zep* de Bon procède par battements, comme des coups de gouge dans le bloc de matière-espace-temps du *dirigeable de plomb*.

On recroisera ainsi une variante de cet usage si particulier des anaphores que l'on a déjà observé dans *Mécanique* par exemple, sauf qu'ici le mot répété entre dans la composition des titres de chapitres. 6. « Horloge : Bonham, 1977 », 7. « Flash-back : John Bonham, Kidderminster », 8. « Horloge : Bonham, 25 septembre 1980 », 9. « Earl's Court 1975, *Black Dog* », 10. « Flash-back : John Bonham part en caravane »... À cette étape-ci, on commence à sculpter plus précisément la figure du batteur dans le bloc. Et cela est fait de façon radicalement non linéaire, tantôt en instaurant des repères – ce sont les chapitres titrés « Horloge »,

---

<sup>31</sup> Sur le pan, voir Rykner (2004), qui note l'homophonie entre le *pan* de mur et l'onomatopée qui mime un bruit de choc ou un coup de pistolet.

situés dans les années 1970 et à leur bord (le jour de la mort de Bonham) –, tantôt en procédant par *flashes-back* ou analepses : coups de sonde dans l'histoire antécédente de l'individualité biographiée. Tout cela, au reste, en maintenant la tension centrale et concrète du concert d'Earl's Court, au cours duquel l'histoire du biographe croise celle du groupe, le temps d'une soirée – durée très précise qui se construit progressivement, au fil des morceaux, de *Rock'n Roll* (chapitre 1) à *Black Dog* (chapitre 9).

Bientôt, on aura droit à trois *flashes-back* coup sur coup : 12. « Flash-back : John Bonham apprend le jazz », 13. « Flash-back : de la première Jaguar de John Bonham », 14. « Flash-back : comment la guitare vint à Jimmy Page ». Et ce seront comme trois gros coups de tambours consécutifs dans les soubassements du bloc. Plus loin, les « séquences » se feront au contraire plus diversifiées, chaque « coup », chaque « pan » venant résonner d'une tonalité anaphorique distincte : 27. « Horloge : Bonham, une décadence, 1978 », 28. « Figures du rock'n roll : où l'on présente Richard Cole », 29. « Décembre 1968 : apprendre l'Amérique », 30. « Bridge : 1969, l'été charnière », 31. « Ambiance : 1969, vue côté spectateurs ». On voit bien se dessiner, entre les chapitres 29, 30 et 31, une certaine continuité, ou une cohérence temporelle. Les années 1968 et 1969 constituent pour le biographe une matière limite et indivisible : « Ils vont s'enchaîner les deux premières années de Led Zeppelin comme un seul bloc d'intensité, un seul tunnel qui les laissera sur l'autre rive épuisés, mais lestés de deux disques et quelques millions à l'abri » (219). « Bloc d'intensité », donc, massé tout au bord du grand bloc des seventies et qui force le biographe à s'attarder (c'est le mot qui débute la phrase suivante : « S'attarder »), à traverser lentement cette matière, sans se lancer trop vite ni en arrière ni en avant. Conséquence : ces trois chapitres (29, 30 et 31) se « suivent » de façon presque linéaire. Mais cette linéarité même se trouve compromise par le ralentissement narratif. En observant d'un peu plus près la succession des trois chapitres, on remarque en effet que le récit tend bien moins à s'étirer sur la ligne chronologique qu'à se condenser autour de points de référence précis. Le chapitre 29 « s'attarde » sur les trois mois qui précèdent l'arrivée de Led Zeppelin en Amérique, en particulier – ainsi que le titre l'indique – le mois de décembre 1968. Le chapitre 30 procède d'un autre ralentissement et d'un autre grossissement dans le bloc d'intensité des années 1968-1969, alors qu'il se focalise sur l'été 1969, « l'été charnière ». Enfin le chapitre 31

n'« avance » pas davantage, ne « progresse » pas; il reprend au contraire la même matière – celle de l'été 1969 – en déplaçant la perspective du côté des spectateurs, c'est-à-dire en citant des témoignages extraits des journaux de l'époque, afin de reconstituer l'« ambiance » de cet été-là – ainsi que l'indique, là encore, le titre. En somme, même dans les séquences apparemment les plus linéaires, le temps chronologique tend en fait à s'arrêter pour être remplacé par un temps narratif plus densifié, plus ramassé, qui tient davantage du point que de la ligne, de la *ponctualité* (notion qui condense les notions de présent et de point) que de la linéarité.

Bien sûr, il y a tout de même une certaine progression narrative. Mais il s'agit d'une progression du type « progressive-régressive », telle qu'on a pu en observer le détail dans la première partie de cette thèse. D'où les flashes-back ou analepses, qui renvoient à la dimension régressive du récit. Il est remarquable, à ce propos, de voir apparaître un dernier flash-back à l'approche du terme du livre. Le chapitre 40 s'intitule « Ultime flash-back : où Robert Plant reste une énigme ». Dans cette juxtaposition des mots « ultime » et « flash-back », on tient, me semble-t-il, l'empan complet du bloc, de l'extrémité avant, dernière, progressive, jusqu'à l'extrémité arrière (flash-back), première, régressive. D'ailleurs, le titre du chapitre suivant (le quarante-et-unième) tend à situer la fin dans un « avant » : « *In through the outdoor* : la fin commence avant la fin ». Puis il y a ces deux « épilogues » : 42. « Épilogue, 1 : Elvis, Elvis, Elvis » et 43. « Épilogue, 2 : sexe avec chien, sexe avec requin, fin ». Le premier raconte la rencontre des Zeppelin avec le King. Le second détaille les excès sexuels déjà évoqués dans certains chapitres précédents. La disparité même des deux épilogues contribue à lier solidement la transmission – à travers la figure d'Elvis – et la rupture, les excès de mœurs. Le présent, comme temps de ruptures et de secousses, comme surface des mœurs, se voit ainsi doté de la profondeur d'une transmission qui fait l'économie et la mémoire et du passé – d'où l'importance de la rencontre du King *vivant*. Enfin, le dernier chapitre (le quarante-quatrième), intitulé « Horloge : Led Zeppelin après Led Zeppelin », déjoue tout concept de temps téléologique. La fin n'est pas situable, pas fixable : elle vient avant (chapitre 41) et il y a un après (chapitre 44). Et les derniers mots de la biographie ressemblent bien plus à une ouverture qu'à une fermeture, car ils lient la finitude de Bonzo,

sa mort, au vol banal et quasi insignifiant de la cymbale que l'on avait fait sceller dans le ciment de sa tombe : « Quelqu'un, un jour, a volé la cymbale » (368).

De toute façon, la suite biographique rock'n roll de François Bon demeure, dans son ensemble, ouverte et intrinsèquement inachevée : la possibilité que d'autres livres ou d'autres blocs viennent s'ajouter aux fondations est bien réelle. *Rolling Stones*, *Bob Dylan*, *Led Zeppelin* : trois « blocs d'expérience humaine » coulés dans le langage de la prose narrative. Tantôt l'expérience est plus collective et relative (*Rolling Stones*), tantôt elle est plus solitaire et « polaire » (*Bob Dylan*), tantôt encore elle est massive et non linéaire (*Led Zeppelin*). À chaque nouvelle biographie de rocker qu'il écrit, Bon pratique un forage à un endroit précis de l'histoire récente du monde, pour en extraire des « strates d'immédiateté » qui entrent en résonance directe avec le présent d'aujourd'hui.

Citons une dernière fois la petite formule-clé de Heidegger : « Expérience est marche sur un chemin. Le chemin mène à travers un paysage. » *Rolling Stones*, *Bob Dylan*, *Led Zeppelin* : trois chemins, trois traversées, trois parcours fondateurs. Parcours qui mènent à travers des paysages extrêmement vastes, des paysages planétaires, parce que l'expérience de rocker implique des transports long-courrier, des déplacements par toutes les villes de la terre. Cela représente au total un élargissement considérable de la portée des paysages littéraires de Bon, dont le champ de visibilité recouvre désormais, d'un strict point de vue esthétique, la planète en entier<sup>32</sup>.

---

<sup>32</sup> Au moment où je termine la rédaction de cette deuxième partie, Bon fait paraître sur *publie.net* sa *Recherche d'un nouveau monde* (2010), un texte qui prolonge la série des paysages.

## TROISIÈME PARTIE

### VILLES, OU L'ENVERS DU LIVRE

Il était sans doute inévitable que, dans sa quête littéraire de l'immédiat présent, François Bon rencontrât tôt ou tard la ville, tant l'état du monde contemporain dépend des bouleversements urbains récents, ou de ce que Julien Gracq désigne, dans *la Forme d'une ville*, comme « le vertige de métamorphose qui est la marque de la seconde moitié [du XX<sup>e</sup>] siècle » (1985 : 1). En 1967, Guy Debord écrivait, dans *la Société du spectacle* : « Le moment présent est déjà celui de l'autodestruction du milieu urbain. L'éclatement des villes sur les campagnes recouvertes de "masses informes de résidus urbains" (Lewis Mumford) est, d'une façon immédiate, présidé par les impératifs de la consommation » ([1967] 1971 : 114). Pour datée qu'elle puisse parfois nous apparaître aujourd'hui, l'approche de Debord demeure pertinente en ce qu'elle permet de situer la transformation du monde présent (Debord parle du « moment présent ») dans cette surface dévaluée par les Marxistes sous le nom de « superstructure ». Pour Debord, la forme des villes n'est pas neutre, qui détermine immédiatement, présentement les mœurs sociales nouvelles : déplacements, habitats, modes de vie, discours, images, etc.

La dictature de l'automobile, continue Debord, produit-pilote de la première phase de l'abondance marchande, s'est inscrite dans le terrain avec la domination de l'autoroute, qui disloque les centres anciens et commande une dispersion toujours plus poussée. En même temps, les moments de réorganisation inachevée du tissu urbain se polarisent passagèrement autour des « usines de distribution » que sont les supermarkets géants édifiés en terrain nu, sur un socle de parking; et ces temples de la consommation précipitée sont eux-mêmes en fuite dans le mouvement centrifuge, qui les repousse à mesure qu'ils deviennent à leur tour des centres secondaires surchargés, parce qu'ils ont amené une recomposition partielle de l'agglomération. ([1967] 1971 : 114)

Ces phénomènes de dislocation des centres et de dispersion des masses urbaines vont contribuer largement à la composition et à la recomposition dynamiques du monde contemporain. C'est pourquoi la ville deviendra un terrain de bataille politique, au sens très large du mot « politique » (la notion de « terrain » est par ailleurs présente dans l'extrait

précité de Debord). Ainsi les explorations du quotidien et de l'ordinaire de Georges Perec ([1974] 2000 et 1989) et de Michel de Certeau ([1980] 1990 et [1980] 1994)), dont j'ai déjà plusieurs fois parlé, se focaliseront-elles principalement sur les pratiques urbaines.

François Bon vient là. Il commence à écrire au début des années 1980, dans un monde déjà profondément transformé par les bouleversements urbains. Tous ses livres, y compris ceux dont la ville n'est pas le thème principal, garderont trace de l'affrontement du langage à cette nouvelle donne du réel. Pourtant, la ville mettra du temps à gagner le cœur du travail de Bon. Reléguée au second plan dans *Sortie d'usine*, *Limite* et *le Crime du Buzon*, ce n'est que dans *Décor ciment*, paru en 1988, qu'elle sera portée à l'avant-plan thématique du livre. Or, dès ce moment, elle deviendra un thème absolument majeur, inévitable, ainsi qu'en témoigne la suite des textes dont elle occupera le centre : *Calvaire des chiens*, *Un fait divers*, *C'était toute une vie*, *Parking*, *Prison*, *Impatience*, *Tumulte*, *l'Incendie du Hilton*, *Société des amis de l'ancienne littérature* (2008c), *Habakuk (formes d'une guerre)* (2009a), etc. Même que, des trois thématiques abordées dans la présente étude, la ville est celle qui atteindra au bout du compte à la plus grande expansion textuelle, si l'on considère la masse importante des textes récents, inscrits pour la plupart sur support numérique, qui en reconduisent le questionnement. Avec le thème de la ville, le cercle de notre exploration de corpus est au plus grand, qui *contient* et les textes-usines et les textes-paysages, tout en s'effrangeant et se diffusant dans les arborescences nombreuses de l'univers numérique.

On dirait presque, rétrospectivement, que l'usine et le paysage étaient déjà tout entier *tendus* vers la ville. On se rappellera les phénomènes de compression observés dans *Sortie d'usine* et *Temps machine*, qui faisaient de l'usine une sorte de *Dichtung* – une densification poétique – de la ville. On a vu aussi que les paysages explorés par Bon étaient très souvent des paysages urbains (*Paysage fer*) et que, dans le cours de leurs traversées, les figures du rock'n roll devaient affronter les villes (voir la Londres des Stones ou la New York de Dylan). Ces exemples d'interconnexion nous rappellent une fois de plus la « non-séparabilité » (comme on dit en physique quantique) des principales lignes de force de l'écriture de Bon. On n'isole ici les corpus de l'usine, du paysage et de la ville que pour explorer un seul et même problème – faire récit du présent – sous des angles chaque fois changeants. Le thème de l'usine nous a amené à observer la mécanique et la « pragmatique » (le *faire*) de

l'écriture du présent. Le thème du paysage nous a incité à relever la « teneur d'expérience » de cette écriture, c'est-à-dire son cheminement, ses traversées et sa capacité à rendre visible, par là même, des parcelles de réel. Aussi, le thème de la ville n'est que le point de départ d'une exploration qui sera encore une fois bien moins thématique qu'esthétique. On observera, dans cette troisième et dernière partie, certains phénomènes d'inversion, voire de « négation », qui me paraissent inhérents à l'esthétique du présent de Bon et qui tendent à retourner le livre et la ville l'un sur l'autre. La ville apparaît alors comme une sorte d'envers ou de négatif du livre, en ce qu'elle tend à exclure *a priori* de grands pans de réalité immédiate du domaine de la représentation et de la culture, c'est-à-dire de la « Bibliothèque ». Mais on verra que l'opposition n'est pas binaire et que c'est cette exclusion même qui fonde la possibilité d'un renouvellement du livre par ce qui en déborde.

Qu'il me soit seulement permis, avant de commencer, de m'émerveiller un peu de voir cette structure de renversement littéralement inscrite dans la symétrie quasi parfaite, anagrammatique presque, des mots « ville » et « livre », le « l » et le « v » s'échangeant si bien les deux syllabes aux voyelles fixes que l'on dirait presque la manifestation d'un inconscient de la langue française.



## CHAPITRE 10

### DÉCOR CIMENT. UNE NOUVELLE BABYLONE

On ouvre *Décor ciment* comme on rouvrirait *Sortie d'usine*, *Limite* ou *le Crime de Buzon*, c'est-à-dire en revenant à une étape reculée du parcours de Bon. *Décor ciment* rappelle tout particulièrement *le Crime de Buzon*, paru deux ans plus tôt, avec lequel il partage plusieurs traits formels et thématiques : construction en monologues alternés (plus aboutie maintenant que dans *Limite*, elle ne sera pas reprise après *Décor ciment*), installation d'un décor, importance du mythe et du livre. Même la ville, on l'a vu, était lointainement présente dans *le Crime de Buzon*, qui se réfléchissait dans le décor de bord de mer. On ne retrouvera cependant pas, dans *Décor ciment*, un pareil jeu duel de réflexion. La ville n'est plus le référent lointain qu'il s'agit de décrypter au moyen d'un décor entièrement construit. Elle est précisément ce qu'il y a à construire. Pour la première fois, Bon fait livre de la ville.

Du coup, il se heurte à une nouvelle frontière, laquelle structurera une bonne partie de son travail dans les années suivantes. Dans *Exercice de la littérature*, l'auteur parle de l'épreuve de la ville comme d'une expérience majeure, refondatrice :

C'était à Bobigny, ces quatorze mois, au quatorzième étage d'une des six tours de la cité Karl-Marx. Très récemment, j'ai encore été pris à partie par un habitant, pour avoir publié dans *Décor ciment* une image pour moi symbole de cette opposition dans la permanence de rituels rendus obsolètes par la mutation dans l'occupation même de l'espace : au 31 décembre à minuit, de dizaines de fenêtres perchées jusqu'à cinquante mètres en l'air, dans le ciel blafard de la grande ville, des gens tapant des casseroles. Les rituels de mort, puisque je voyais d'en haut l'église dite Karl-Marx, j'en avais mesuré l'écart et la rémanence mêlés. Mais durant ces quatorze mois, pas d'écriture. Beaucoup de notes, et la sensation d'un obstacle sans fissure ni faille. Si je parlais d'une perception monochrome de Bobigny, ville grise, on me répondait là-bas que je voyais mal. M'avait beaucoup étonné, dans un appartement de cette tour, trois étages sous le mien, qu'on ait suspendu au milieu du salon, comme dans une ferme autrefois, un vrai fusil de chasse et le faux trophée en plastique d'un cerf.

Ce que j'éprouvais comme cassure, c'est que les outils dont je disposais pour écrire, malgré cette remontée de la langue, malgré des outils de perception aussi aigus et forts que ce que la lecture de Proust et Faulkner nous induisent, ne me permettaient pas l'accès au réel par quoi la phrase de Proust ou la phrase de Faulkner se ren-

daient poreuse leur articulation au monde qui faisait leur contenu même, et cette plus vieille passion chevillée au fait littéraire, par cette articulation au monde. (14)

Le problème est simple, d'une certaine façon : c'est celui d'une inadéquation de la bibliothèque et du monde présent. Les outils hérités des livres – Proust, Faulkner – deviennent inopérants devant la nouvelle réalité urbaine. La difficulté paraît si grande, si insurmontable, que Bon en parle comme d'un « obstacle sans fissure ni faille » qui aura provoqué une inhibition de l'écriture pendant plus d'un an.

*Décor ciment* aura été écrit après l'expérience de Bobigny, à Berlin, d'avril 1987 à avril 1988. Avec ce livre, il me semble que Bon ne traverse pas la frontière palpée, mais la pose dans le livre, en demeurant malgré lui cantonné du côté de la bibliothèque. À preuve, les outils de Faulkner, bien que jugés inopérants, sont encore utilisés, en particulier le monologue intérieur. Que la ville soit, dans *Décor ciment*, rapportée au livre, et non l'inverse, voilà qui apparaît symptomatiquement dans la figure centrale de Babylone. Le seul nom de Babylone ou Babel suggère un renvoi de la ville au mythe, à l'héritage, à l'écriture, au livre (la Bible) et très précisément, depuis Borgès ([1944] 1974), à la bibliothèque. C'est autour de cette figure que se concentrera ma brève analyse du roman.

Je dis « roman », non parce que la mention en est indiquée sur la couverture, mais parce que, comme *le Crime de Buzon*, *Décor ciment* réemploie, pour la construction de ses figures, les éléments de base du modèle romanesque : décor, personnages et intrigue. Comme dans *le Crime de Buzon*, l'intrigue se tisse autour d'un crime dont la résolution est réservée pour la toute fin, selon un schéma d'attente classique. Cela dit, je parlerai surtout des personnages (leur nom, leur voix) et du décor, puisque c'est d'abord à travers ces éléments qu'est figurée dans le roman la Babylone nouvelle.

#### BABYLONE, VILLE DES LIVRES

Et je revoyais le corps étendu sous la torche blanche avec ces deux hommes auprès, ces gens autour rhabillés trop vite, et les raies brillantes de la pluie dans cette clarté soudaine, adorée et violente que suspendait sur la dalle (comme on s'étonne des couleurs d'un visage sur le négatif d'une photographie) l'à-coup brutal du clignotement où s'allongeait de toutes ses lettres de néon le mot Babylone (mais il manquait depuis toujours au bistrot son « y »), laissant en s'éteignant un vide noir au

bas des tours : l'air grognon qu'elles avaient, leurs grosses têtes grises séparées du sol avec ces yeux jaunes falots qui n'y voyaient rien, réveillés d'un mauvais premier sommeil par toutes ces sirènes. (30-31)

Inutile d'insister sur la superposition de l'ancien et du « moderne », de l'antique et de l'actuel produite par cette image toute littérale et scripturale du mot « Babylone » présenté en lettres de néon. Le Babylone, c'est le nom du bar au pied de cette tour de banlieue qui constitue l'élément principal du décor romanesque. Ce clin d'œil suffirait à lui seul à infléchir la lecture du roman et le décryptement de son décor. Les symboliques rattachées historiquement à la ville de Babylone en font une sorte de prototype de la ville moderne déshumanisée et corrompue. Une ville où couvent la maladie et la mort : le mot Babylone clignote au-dessus d'un corps inerte, il y a eu malheur. Aussi la ville de Babylone ou Babel (ce sont des synonymes) est-elle associée au mythe de la *tour*. Tour de Babel et tour de H.L.M. se superposent ici en une image complexe qui condense la cité contemporaine et la construction mythique évoquée dans la Genèse. Ce rapprochement est favorisé par une similitude non négligeable : et la Tour de Babel et la tour de H.L.M. procèdent d'une idée, d'une pensée, et non de l'arbitraire du vivant et du grouillement humains. Les architectes des banlieues contemporaines sont des Nemrod, comme lui trompés :

Ce réseau sous la ville se développe depuis la chaufferie centrale, notre seul monument qui fasse cathédrale au point que les gens de passage confondent, tellement le seul mot de moderne, tout soumettant des formes et des géométries où l'homme ne retrouve rien de lui-même et son doute, trompe et finalement s'annule : rien de neuf ici qui ne fût périmé d'avance, triste est une ville qui a commencé par une idée, triste est ce qui ne part pas d'en deçà de l'homme. (95-96)

D'ailleurs Bon, au lieu de reconduire cette fuite avant du « moderne » architectural, cherchera plutôt dans un concept de « présent » délesté de tensions idéales ou idéelles vers l'avenir sa propre politique de la ville.

Inscrits à même le décor, le nom et le mythe de Babylone sont aussi rapportés dans les récits qui forment la trame narrative du roman, en particulier dans les récits enchâssés de l'ancien marin Jean Jeudy, eux-mêmes rapportés par l'aveugle Louis Lambert, qui s'en est fait l'auditeur et le témoin. C'est un récit de dérive, pendant la Deuxième Guerre mondiale, qui charrie des images de la Babylone actuelle, la Babylone du XX<sup>e</sup> siècle, engoncée dans ses sables : « Et c'est ainsi que de la mer Rouge nous avons échoué aux rives de Babylone et

marché, Gourdiau, sur ses ruines... » (152)<sup>33</sup>. Jeudy en rapportera un kyste durci qu'il conservera dans une boîte de carton au énième étage de la tour de H.L.M. Cette présence compacte et métonymique de la « vraie » Babylone à l'intérieur de la tour, sous les espèces d'un kyste, n'est pas sans signification en regard d'une certaine métaphore du roman : « Ville qui, dans ces débordements en impasse, n'est plus à l'image des hommes, les force d'habiter une tumeur sans vie » (197). Ce kyste apparaît alors comme le mal qui menace de l'intérieur de la nouvelle Babylone – mal nourri de la déshumanisation de la ville. Cette symbolique tragique et « clinique » sera reprise sous d'autres formes métaphoriques, comme ici : « Et, sous le décor de ciment, le nerf malade. / On vit dans une dent gâtée : dure sur les bords, mais rongée » (105). Métaphore parlante, quand on sait que c'est la pulsion concupiscente à l'endroit d'une femme appelée Carole, mais surnommée « Carie », qui sera à l'origine du meurtre de Raymond Crapin, son père. On n'en finirait pas de tirer les fils du réseau symbolique et métaphorique de *Décor ciment* qui tend à superposer la ville contemporaine à la Babylone de l'histoire et du mythe, à la Babel des livres.

#### HABAKUK ET LES VOIX DE L'ÉCRITURE

L'énonciation du roman possède, dans l'ensemble, une teneur prophétique : elle dévoile l'envers du *décor ciment* et précipite la ruine de la nouvelle Babylone. Or, cette énonciation se réfléchit dans une autre parole, dans un livre mis en abyme dans le livre, à savoir le Livre d'Habakuk de l'Ancien Testament. Les occurrences du nom d'Habakuk sont très nombreuses dans *Décor ciment*. Le bateau sur lequel Jean Jeudy voyage pendant la guerre s'appelle le Habakuk; il échouera d'ailleurs à proximité des ruines de Babylone. Ailleurs, l'aveugle Lambert rapporte une conversation qu'il aurait eue avec le sculpteur Laurin :

Et quand Laurin me disait :

« C'est un homme, Habakuk, qui apostrophe une ville, mais lui ressemble trop encore pour ne pas avoir besoin de cet excès qui lui-même l'étouffe, et l'englue dans un même mal. Une tête de misère sur des membres qui ont faim, des vêtements déchirés, qui sentent le rêche, et la parole sous une poigne de haine... »

<sup>33</sup> Ce nom guttural et lancinant, « Gourdiau », sorte d'allocutaire fictif de la parole de Jeudy, reviendra, bien des années plus tard, dans *Tumulte* : Bon y dira l'avoir lui-même inventé.

C'était en moi comme l'emboîtement où les choses qu'on a touchées se mêlent aux paroles entendues dans une même statue que le temps, royal, fige, et où tout se bâtit à même semblance (et les formes neutres, simplifiées, du béton, le besoin d'exorciser le mal et la haine, faisaient de ce monde tout autour, trop grand et brutal, la projection reconnue avec certitude d'un rêve tout intérieur et ancien, soudain réel et où donc on pouvait marcher, s'arrêter et contempler).

[...]

Laurin, qui m'écoutait, avait d'abord refusé (mais j'y pouvais quoi, qui ne faisais que rapporter) qu'ici, dans l'excès du béton, resurgisse le nom de Babylone. Il avait voulu chercher, dans son livre, le passage, et lu :

« Seigneur, je n'ai jamais vu Babylone et je ne connais pas la fosse... Alors l'ange le prit par les cheveux (mais le prophète de Donatello a la tête rasée) et, dans la fougue de son souffle, le laisse au-dessus de la fosse : Daniel, Daniel, prends ce repas que ton Seigneur t'envoie... »

Légende incertaine, disait Laurin, mais tellement étrange sa transcription comme, dans l'intérieur de ce livre des livres, un homme qui en aurait traversé les pages pour soudain ici surgir, son repas à la main et porté par un souffle, avant de disparaître aussi vite (et le mystère de ces hommes cherchant dans le sable et le jeûne un délire sans retour, consommant déjà la destruction d'une ville dont ils ne connaissent pourtant que la part étroite en elle réservée à ses pauvres, ses émigrés, eux-mêmes avec les autres esclaves dans les camps et les fosses) [...]. (79-80)

On lit dans cet extrait une certaine hésitation, peut-être attribuable à l'auteur, à superposer Babylone et la ville de béton : « Laurin avait d'abord refusé ». Mais la légende – « incertaine » – d'Habakuk resurgit aussitôt pour dire la situation du prophète dans le monde qu'il accable : il « consomme » dans sa parole la destruction d'une ville dont il ne connaît que la frange, la « part étroite » qu'il partage avec les émigrés, les pauvres, les esclaves. Il en va de même de la parole, ou *des* paroles du roman, qui prennent origine dans le décor même des banlieues – les parleurs appartiennent à la ville – et portent à la surface du texte la « maladie secrète » (Baudelaire) qui ronge la grande ville. Rapport complexe de l'homme à la ville, réfléchi ici au miroir de la relation d'Habakuk à Babylone : la ville *excède* l'homme, au sens le plus fort (le mot « excès » revient d'ailleurs par deux fois dans l'extrait cité) : elle provoque en lui l'excès, le délire, la folie, mais en même temps elle le déborde, le dépasse, en tant que matière déshumanisée (« l'excès du béton »).

*Décor ciment* est aussi truffé de références, la plupart implicites, à des phrases du Livre d'Habakuk. Par exemple, on comprend mieux, à rebours, que le bar de la tour s'appelle le Babylone, quand on se rappelle cette parole du prophète : « Malheur à celui qui fait boire son

ami, à toi qui accumules ta fureur pour l'enivrer et le voir nu » (Habakuk, 2<sup>15</sup>)<sup>34</sup>. Le *topos* du bar, associé au nom de Babylone, connote évidemment la décadence urbaine que la parole d'Habakuk stigmatise. Autre exemple : l'avant-dernière phrase du roman, « Et les bâtiments plantés comme des couteaux dans le dos de la terre » (223), évoque cette « violence infligée contre la terre » (Habakuk, 2<sup>8</sup>) qui révolte le prophète de la Bible.

La parole d'Habakuk pénètre toutes les voix du roman. Parole du Livre (du « livre des livres » – 80), elle appose la ville à la Bible, à la bibliothèque. L'ouverture de *Décor ciment*, qui a fait l'objet de plusieurs commentaires assez judicieux<sup>35</sup>, est rédigée depuis le point de vue d'un jeune drogué dont la parole prend la forme visionnaire de la prophétie. Certaines phrases – Viart (1995) en a déjà relevé quelques-unes – sont droit sorties de la révélation d'Habakuk. Ainsi, cette profération : « Le méchant cerne le juste et la loi est inerte, malheur à qui bâtit sa ville avec le sang, que la carie les pénètre... » (9), rappelle beaucoup cette parole d'Habakuk : « Malheur à celui qui construit une ville dans le sang, il fonde une cité sur le crime » (Habakuk, 2<sup>12</sup>).

Habakuk n'est pas pour autant identifiable à un personnage unique du roman; il est un référent – le référent principal, sans doute – de la parole romanesque elle-même, de l'énonciation de *Décor ciment* dans son ensemble. Peu importe le rôle des personnages dans l'intrigue; c'est leur *voix* qui compte, c'est-à-dire le lieu symbolique depuis lequel chacun parle. Ce lieu, c'est celui de l'écriture et du livre. Isa Waertens est une « voyante », statut qui rappelle et confond les visions de la Bible et la voyance de Rimbaud (auquel on retrouve, dans le roman, quelques allusions). Louis Lambert est aveugle et, comme l'a encore indiqué Viart (1995), d'autant plus voyant qu'il est privé de son « œil de chair » (comme dirait Beckett). Laurin est un sculpteur, un artiste, et il apparaît, à ce titre, comme une sorte de double de l'écrivain, tel qu'on en trouve souvent dans les récits de Bon (pensons seulement à l'organiste de *l'Enterrement*). Quant à Goëlle (nom d'un comté breton qui signifie « Pays du sang »), sa folie criminelle le rapproche de la folie créatrice de Laurin, dont il est l'ami, ainsi que des

<sup>34</sup> *La Bible*, Paris/Montréal, Bayard, Médiaspaul, 2001. Toutes les références à la Bible sont tirées de cette traduction.

<sup>35</sup> Voir Viart (1995) et la communication présentée par Jean-Claude Lebrun au colloque de Saint-Étienne : « l'Ouverture de *Décor ciment* : une courte pratique de l'extrême chez François Bon ».

autres fous du roman, comme le surnommé Karl Marx (« Je sais, parce que je les attire » [89], dit-il).

La variation perspectiviste et faulknérienne des voix et des points de vue n'empêche pas la prégnance de l'écriture comme dénominateur commun de la parole romanesque. Chaque voix est décrite comme un « croquis partiel », ébauche écrite d'une construction de la ville obtenue par superposition, à la manière des livres successifs de la Bible qui évoquent Babylone :

Babylone comme si comptait moins la ville qu'un point central et flou où, de livre en livre, ces voix se hissent à la profusion confuse d'un rêve, n'en superposent chaque fois qu'un croquis partiel, l'obstination d'une foule qu'on sait, mais irréelle, qu'on repousse de la main, Babylone non pas comme la ville, mais la fascination même que la ville en son excès comporte et même détruite prolonge comme si ne comptait que le seul martèlement d'un nom (là-bas où s'était inventé, sur l'argile, d'écrire). (80)

Est suggéré un rapprochement entre l'alternance des monologues du roman et la succession des livres de la Bible où reviennent le nom et l'idée de Babylone. Le livre dévoile ainsi le principe de sa propre construction, à savoir la superposition de voix livresques, scripturales, « graphiques » au sens large (l'écriture et le dessin sont eux-mêmes superposés à l'intérieur de ce petit mot : « croquis »). Ce n'est pas pour rien que le mot « écrire » est inscrit là, tout au bout de la phrase, isolé par la parenthèse et la virgule. C'est manière d'associer originellement la ville à l'écriture, puisque le nom de Babylone garde mémoire de l'invention scripturale.

Yvan Leclerc (1989) a bien montré déjà la force charpentière des quatre voix de *Décor ciment*, qui se dressent comme les quatre murs de la tour qu'elles représentent. Le roman lui-même est tour, tour du livre et de la ville, de la ville des livres : tour de Babel, ainsi que le suggèrent ces paroles quasi-finales de Goëlle : « On est dans ce qu'on dit comme dans ces tours : chacun dans sa boîte (c'est de l'intérieur même de la langue, qu'on parle la sienne sans plus rien entendre des autres) » (217). L'incommunicabilité associée au mythe de Babel – Dieu ayant créé la diversité des langues pour freiner la construction de la tour – est enfin transposée au présent du monde et à la construction du roman. À la non-communication des « boîtes » de la ville répond la non-communication des voix isolées dans leur monologisme

respectif. À l'intérieur du champ conceptuel du présent, chez Heidegger en particulier, cela est appelé « disjointure » (comme on dirait de murs non jointoyés). Voilà comment on pourrait décrire, en définitive, cet édifice de langue qu'est *Décor ciment* : un jointoiement de paroles disjointes, au moyen duquel Bon reconstruit une ville babylonienne, depuis l'univers du livre.



## CHAPITRE 11

### *CALVAIRE DES CHIENS, UN FAIT DIVERS. L'ESPACE DU FILM*

Dans les deux villes écrites suivant *Décor ciment*, Bon va faire un pas de plus vers l'ouverture de la bibliothèque au monde. Avec *Calvaire des chiens* (1990) et *Un fait divers* (1993) – des romans parus à trois ans d'intervalle mais dont le procédé est très comparable –, on assiste à l'introduction d'un troisième terme au sein de l'opposition du livre et de la ville : le film. Comment représenter la ville en dehors de l'univers du livre ? Il ne s'agit pas de remplacer la littérature par le cinéma, en changeant simplement de domaine culturel. Plutôt, Bon va travailler à ouvrir un espace intermédiaire entre le livre et la ville. Cet espace rappelle par plusieurs aspects ce que Ricœur (2000) appelle, dans *la Mémoire, l'histoire, l'oubli*, les « niveaux médians » entre « l'expérience temporelle et l'opération narrative » (cité par Hartog, 2003 : 12). Entre l'expérience et l'expression, entre le temps existentiel et le temps narratif, il existerait une « région médiane »<sup>36</sup> où les rapports se redéfinissent activement, où la représentation est en procès. Il s'agit d'un espace *temporel*, ainsi qu'en témoigne le concept-clé de Ricœur : la mémoire. Bien sûr, chez Bon, la temporalité diffère : l'écriture de *Calvaire des chiens* et d'*Un fait divers* tend à dégager un « espace médian immédiat »<sup>37</sup>.

Ainsi, les images et les percepts de la ville qui sont présentés dans les deux romans sont traités non pas comme des traces ou des souvenirs, mais comme des immédiatetés, c'est-à-dire comme des visions qui n'appartiennent qu'au présent du processus actif et duratif de la représentation. Ils n'actualisent aucun passé, ne préexistent pas au livre, mais sont suscités dans le procès même de la représentation. Ils sont comme les images d'un film considérées dans l'immédiat présent de leur visionnement. On appellera donc « film » cet espace

---

<sup>36</sup> L'expression cette fois est de Foucault (1966 : 12). Elle désigne une zone située entre le « regard précodé » et la « connaissance réflexive ».

<sup>37</sup> Cette expression peut sembler paradoxale, mais elle n'est pas contradictoire, compte tenu que la production de l'immédiat procède de la médiation. Pour un rappel, voir l'introduction de la présente thèse.

temporel médian, situé entre la ville et le livre, que l'écriture de *Calvaire des chiens* et d'*Un fait divers* déploie. Le mot n'est pas choisi au hasard : dans les deux romans, le procès de la représentation est littéralement *représenté* sous la forme de personnages œuvrant à la scénarisation et à la production d'un film.

#### CALVAIRE DES CHIENS : LA VILLE RENVERSÉE

*Calvaire des chiens* repose sur un substrat événementiel actuel (au moment de l'écriture) et planétaire qui en fait une sorte de « poème de circonstance » (Hegel) : la chute du mur de Berlin. Dans un billet publié sur son blog en marge du colloque de Saint-Étienne en mars 2007, Bon disait avoir le sentiment d'être entré, avec *Calvaire des chiens*, dans un dialogue continué du livre et du monde : « Pour moi, en publiant en septembre 1990, moins d'un an après la chute du mur, un livre traitant des images ville qui me restaient de Berlin, c'était entrer par le livre dans une contingence, assumée comme telle, le livre dialoguant dans l'espace temporel immédiat avec le remuement du monde »<sup>38</sup>. L'immédiat est ainsi présenté comme l'« espace temporel » dans lequel a lieu la rencontre entre le livre et le monde.

Reste à savoir comment il est possible de dégager cet espace *dans* l'écriture, ou *depuis* l'écriture. Il semble que cela passe par une certaine forme de réflexivité. *Calvaire des chiens* est un texte radicalement autoréflexif. Viart l'a deviné, qui a parlé du roman comme d'« une écriture réflexive sur la création » (1996 : s.p.). Le livre ne fixe rien que son propre procès de représentation, c'est-à-dire qu'il fait récit et image des opérations mentales au principe de la représentation de la ville. L'espace médian immédiat apparaît en effet comme un espace *mental* où une certaine idée de la ville prend forme. Je me propose dès à présent d'observer de près ce qui m'apparaît comme l'opération mentale principale de *Calvaire des chiens* : le *renversement*.

« Une ville qui a disparu »

---

<sup>38</sup> François Bon, « Calvaire du roman avant l'âge blog : une réponse à Wolfgang Asholt à propos de *Calvaire des chiens* », *Tiers livre*, 24 mars 2007, <http://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article789> (site consulté le 30 mars 2007).

« Je parle d'une ville qui a disparu, disait Barbin, ne vivait que d'être une enclave dépecée et voilà qu'on a ouvert l'écluse sans rien retenir de cette tension fragilement établie » (83). Le livre se bâtit sur la base de cet effondrement, sur ce renversement même : le mur est tombé et a emporté la ville. Il n'y a pas, dans l'ordre du récit, un avant et un après du mur : la langue s'installe d'emblée sur la fracture, force à un renversement mental radical. Si une présence advient, elle naîtra une fois de plus de l'absence, puisque c'est là sa condition. La toute première phrase du récit se tient en équilibre sur la faille : « Ce mur était indestructible, dit Barbin » (7). C'est donc qu'il ne l'est plus, qu'il n'est plus. Alors le travail d'écriture peut commencer. La ville s'est transportée dans un univers purement mental. Elle est devenue l'objet d'une structure de renversement inscrite dans une temporalité quasi simultanée. Une phrase toute simple (« Ce mur était indestructible ») tient alors dans un même temps tant la présence que l'absence du mur et de la ville. Il s'agit évidemment d'une structure inaccessible dans l'espace-temps de la réalité empirique, où les états contraires (mur/pas mur, ville/pas ville) ne cohabitent pas. Berlin n'est plus; maintenant il y a « B. », et ce n'est qu'une lettre, ce n'est qu'écriture. « La place de la Concorde n'existe pas, disait Malaparte, c'est une idée » (cité par de Certeau, [1980] 1990 : 157). Ainsi la ville de *Calvaire des chiens* : elle n'existe pas, ne peut exister, puisqu'elle conjoint deux états inconciliables, présence et absence, comme le chat de Schrödinger éprouve simultanément, selon les équations quantiques, l'état de vie et l'état de mort. La ville de *Calvaire des chiens* est un problème, une structure mentale et même, selon le mot de Malaparte, une « idée » :

On vivait dans cette ville là-bas comme [*sic*] une ville mythique et qu'on savait aussi provisoire qu'un décor de foire et de baraques, dit Barbin, une ville qui existait sans être réelle vraiment, sauf à être *l'idée même de toutes les villes* où vous auriez passé d'abord : elle était dans une boîte, la ceinture de béton gris surveillée du dehors, et par la route ou l'avion on en rejoignait d'abord le ventre avant d'en explorer les bords. (60; je souligne)

Ville devenue mythique et irréelle aussi d'être au passé, à l'imparfait (« on vivait dans cette ville »), d'être disparue. On dirait que la B. passée est plus présente (« ville qui existait ») alors que la ville présente est plus absente (« ville qui a disparu »), selon une structure en chiasme. On voit la complexité structurelle de cette « idée » – « l'idée mentale d'une grande ville » (77). En reconduisant la ville dans le livre, Bon en fait une sorte d'abstraction structurelle. Abstraite, réfléchie, la ville renversée est un concept, un outil qui doit servir à

faire émerger le monde dans l'espace temporel immédiat, au présent de la rupture, de la discontinuité. C'est de n'être plus, sans doute, c'est-à-dire d'être passée dans la pure abstraction ou la pure « réflexion » mentales, que B. acquiert une si grande force de révélation :

Et maintenant le bus gris va s'il veut partout dans la ville et sa partie double, ville inverse qui s'y est fondue, dit-il, liquidant cette tension si belle. Et tu vois, dit Barbin, après y avoir vécu aimant cette ville comme possession commune et non étrangère, l'image un temps affleurant à la surface vraie du monde de toutes nos villes de partout mais épurée et poussée à bout, regrettant presque cette ceinture qui en faisait une scène, obligeait à si grand franchissement pour y accéder, la protégeant oui mieux qu'aucune autre et c'est fini. (10-11)

Il ne s'agit pas ici de nostalgie. Cette ville murée n'est plus qu'une idée : elle n'a de présence ailleurs qu'à l'intérieur du récit qui en dit la disparition. C'est pourquoi elle est capable de résumer et de révéler « toutes nos villes de partout ». On rétablit de toute façon, au moyen de l'opération mentale de renversement, l'inversion perdue avec la chute du mur (la « ville inverse »).

*« Un livre comme un film »*

En renversant la ville, l'écriture en révèle des images éventuellement « négatives » (« comme en photographie négative » – 19). Elle se pose comme production d'images, au même titre que la photographie ou le film. « [U]n livre comme un film, c'est ça qui me tenterait », dit Barbin (7). Il faut voir ce que cela veut dire, en prenant soin de distinguer les notions de « film » et de « cinéma ». Le livre, en effet, n'aspire pas ici à devenir cinéma, mais seulement film. Plus encore, il se place dans une relation de concurrence envers le cinéma en cherchant à se constituer lui-même comme film de la ville, en posant ses images, ses représentations comme égales, voire supérieures aux images de cinéma. Aussi le personnage du réalisateur est-il appelé sarcastiquement le « filmeux » et affublé d'un sobriquet – « GmbH »<sup>39</sup> – qui tend à reléguer son art à l'industrie.

<sup>39</sup> Acronyme de *Gesellschaft mit beschränkter Haftung*, qui signifie « société à responsabilité limitée ».

À ce titre, la vision de « Barbin » apparaît à l'occasion comme une transposition interne de la vision du livre et de l'auteur. C'est là du moins une lecture possible, parmi d'autres. Soulignons que la forme énonciative de *Calvaire des chiens* est directement empruntée à *Maîtres anciens* ([1985] 1988), une « comédie » (c'est le sous-titre indiqué) de Bernhard traduite en français un an à peine avant la mort de l'auteur autrichien et le commencement probable de la rédaction de *Calvaire des chiens*. C'est là que Bon a puisé cette manière de télescopage de l'énonciation, qui renvoie la totalité du récit à la parole de « second degré » d'un locuteur interne qui raconte son histoire au narrateur de « premier degré », son allocutaire. Au « a dit Reger » du texte de Bernhard correspond ainsi le « dit Barbin » qui ponctue la narration de *Calvaire des chiens* de bout en bout, rendant partout visible, comme la suggère Viart (1996), le *cadre* de l'énonciation et de la représentation romanesques. Or, on montrerait sans peine que le locuteur intriqué, Barbin, est une sorte de double de l'auteur (la première et la dernière lettres de son nom reproduisent d'ailleurs celles de « Bon »). Plusieurs des énoncés qui lui sont attribués, sur le cinéma notamment, seront repris quasi textuellement à l'intérieur d'énonciations moins distanciées, dans *Tumulte* par exemple. Au surplus, Barbin est une figure d'artiste, comme Bon aime à en insérer dans ses récits afin d'incarner le discours autoréflexif.

Barbin, quoique scénariste, expose sa vision dépréciatrice du cinéma en général, et du cinéma commercial en particulier, dans un certain passage du roman :

« Prosélytes de ce cinéma facilement absorbable où l'illusion de réel voudrait se fonder sur la banalité citée, dans cette impression de bien léché qui grève leur ambition sans souffle », disait Barbin de ce qu'était devenu à son avis le cinéma ordinaire, ajoutant cette expression : « Hommes qui ne s'agrandissent pas ». Comme si tout cela qui fait l'affiche ne visait plus qu'à la variété, il finit, ou à conforter les adeptes de la vie ordinaire. (30)

Deux pages plus loin, la concurrence cinéma/littérature prend même la forme d'un dialogue entre Barbin et le cinéaste GmbH, dialogue qui oppose, selon une variante particulière de la polyphonie bakhtinienne, deux visions artistiques :

Le cinéaste s'était étonné : Barbin n'allait donc jamais au cinéma?

« Si, et même souvent, une fois l'an. » Ajoutant qu'au bout de trente-cinq ans ça commençait donc à faire.

Et que, compte tenu des avantages certains qu'il y a à plutôt lire des livres, le cinéma chaque Noël c'était plutôt un effort de mérite, insistait-il. Mais les films récents



il les évitait; prétendait-il (puisque plutôt, depuis le temps que je connaissais Barbin, il les consommait en clandestin, pour n'avoir pas à avouer son fond de jalousie : plutôt que la terne apparence de nos livres, aspirer au spectacle en couleurs et musique). Lui, le filmeux, prétendait qu'on ne devait pas être dans sa discipline comme en religion : ça ne se pouvait plus, à notre époque, il répétait, dit Barbin; en somme, défaut contraire du tien, il reprit. (32-33)

Le point de vue de Barbin n'est évidemment pas parfaitement identifiable à celui de l'auteur, comme en témoigne la distanciation ironique qui pointe sa « jalousie secrète ». En fait, la distanciation ironique, rendue possible par le dédoublement de l'énonciation, est partout présente dans *Calvaire des chiens*. Le roman dans son ensemble n'est rien que l'histoire d'un narrateur qui se fait *barber* par Barbin plusieurs heures durant : « chaque après-midi il passait des Deux-Sèvres en Vendée, et, sous prétexte de boire un café, je l'avais cinq heures d'affilée » (220-221). Il est possible aussi que l'instance auctoriale se scinde en deux : une figure qui parle (Barbin) et une figure qui écoute et rapporte (le narrateur).

Quoi qu'il en soit, l'affrontement dialogique est pipé, car intérieur au livre. Aussi, la littérature en sortira gagnante par le biais de la vision d'Andreas, coscénariste avec Barbin :

« Pas confiance dans les gens qui voient des films », reprit Andreas, en accord donc avec Barbin sur la question. « Le plus haut ne leur est pas permis, il continua, on leur désapprend l'art des enfants et ce qui, en arrière des yeux et plus fort qu'eux, reconstruit, avec la vision, la totalité du spectre des sentiments et des peurs. Le film attire parce qu'il met tout cela sur la table, et prive voir de son effort : ce plat me coupe la faim. » (33)

« Un livre comme un film » serait donc fait d'une écriture s'installant dans ce procédé de vision intérieure, de film intérieur, que le cinéma extérioriserait pour sa part d'une façon trop brutale, trop crue. Pas question pour la littérature d'imiter le cinéma, mais bien de se faire film en reversant les images de la ville dans un espace mental tout visuel et intérieur qui communique avec l'espace du rêve, de l'irrationnel, de la révélation.

Mais le rapport intériorité/extériorité est plus complexe encore. Puisque, pour le livre, se faire film veut quand même dire s'extérioriser, rendre plus visuel, plus ostensible l'envers mental où se réfléchit la ville. En fait, le livre-film abolit la frontière du dedans et du dehors. Ainsi, l'opération de renversement, pour intérieure qu'elle soit, sera figurée extérieurement dans le « décor », dans l'espace de la représentation romanesque. D'un côté, il y a la ville de B., rendue presque complètement horizontale par l'effondrement de son mur. De l'autre côté,

il y a ce petit village des Cévennes abandonné aux chiens, village vertical dominé par son calvaire :

On avait le sentiment, non pas d'être accroché à flanc de pente, mais que la terre vous eût quittés, dit Barbin; flottant quelque part dans une boule de pierre aux très fins et monstrueux replis, dont les parois, ainsi vues de l'intérieur, à la nuit tombante, prenaient des reliefs trop découpés, il disait, avec des yeux qui devenaient fixe [*sic*] à mesure que gonflait l'éloquence, son défaut habituel. Une manière qu'auraient eue ces maisons et ces rues d'elles-mêmes se présenter à vous et filer sous le pied, dans ce monde haut enfoncé de murs vides qu'écartait seulement, pour respirer un peu, la place rectangulaire et bombée sous le ciel maintenant mauve où une grosse lune pâlisait, dit Barbin, avec cette rue courtaude qui montait se coller à l'église sans toit, accrochant encore au haut de ses ruines un reste rasant de jour. (52-53)

Village fantastique, « monstrueux », aux éclairages irréels! La « place rectangulaire et bombée » évoque incontestablement l'écran de cinéma. Et c'est bien là la fonction de ce village vertical que d'agir comme un écran renversant les images de la grande ville pour les présenter à la surface fantastique et expressionniste du livre devenu film. Le processus mental de renversement qui se trouve au principe du livre est ainsi « représenté ». On le « voit », il prend forme spatiale et figurale, dans le jeu d'une réflexivité qui couche sur une même surface textuelle et visuelle l'intériorité et l'extériorité, l'opération de représentation et la représentation elle-même. Les images de la ville sont projetées et renversées sur l'écran du village des Cévennes où l'irrationnel, le rêve, la folie et finalement le fantastique triomphent. Il y a les chiens en liberté, qui symbolisent l'écrivain ou l'écriture mêmes<sup>40</sup>, la « hargne étroite » (46) qu'il faut pour avancer dans la pratique littéraire. Il y a aussi la folie d'Étienne Hozier, un fou interné dans un asile voisin, et celle aussi de l'acteur qui l'observe en vue de le personnifier. Il y a des références à la Bible, à Hoffmann, bref, à l'atelier de l'écriture, aux soubassements de la représentation.

Bon fait en somme un livre du *cheminement* de l'écriture vers une certaine idée renversée de la ville. L'achèvement en fable compromettrait de toute façon la teneur inchoative et durative de l'écriture, par quoi elle s'ouvre au présent du monde. Le « projet de

<sup>40</sup> Bon a parlé des chiens comme d'une « symbolique cachée » de l'écriture dans le billet de *Tiers Livre* auquel j'ai déjà fait référence : « Calvaire du roman avant l'âge blog : une réponse à Wolfgang Asholt à propos de *Calvaire des chiens* », *Tiers livre*, 24 mars 2007, <http://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article789> (site consulté le 30 mars 2007).

film » de *Calvaire des chiens* est abandonné : il demeurera donc à l'état de projet, inachevé. Le livre se suffit comme tel, comme projet ou, mieux, comme *trajet* : trajet vers la représentation de la ville.

#### UN FAIT DIVERS : LE PROCÈS DE LA REPRÉSENTATION

*Un fait divers* a pour substrat un article paru dans *le Courrier de l'Ouest* et reproduit en quatrième de couverture :

*Le Mans, 8 avril.* – Accusé d'assassinat, de coups et blessures avec arme et séquestration de personnes, Arne F., 26 ans, comparait ce matin, trente mois après les faits, devant les Assises de la Sarthe. De Marseille au Mans, il avait fait la route d'une seule traite, à vélomoteur, pour demeurer pendant quinze heures, couteau au poing, dans l'appartement où sa femme avait trouvé refuge chez une amie. Arne F. a poignardé à cinq reprises d'un tournevis le jeune homme qui accompagnait les deux femmes, et retenu trois otages devant le cadavre. Au matin d'une nuit de cauchemar, les policiers ont interpellé le forcené. Les locataires du dessous n'avaient rien entendu. (*Le Courrier de l'Ouest*.)

La source de l'écriture ne réside donc pas dans l'expérience directe, mais dans la parole, dans les mots du fait divers. « Un événement réduit qui a été le petit choc de départ, cinq lignes dans les journaux, qu'on remonte comme on ferait d'une caverne et de ses galeries » (13-14). Phrase à rapprocher de cette formule de Heidegger, tirée de *Qu'appelle-t-on penser?* : « Les paroles sont des sources que le dire creuse davantage » ([1954] 1959 : 142). Le dire d'*Un fait divers* procède de l'approfondissement, du creusement, au sens où l'on parle de « creuser » une question ou un problème.

Le questionnement porte sur l'état présent du monde, sur la situation de l'homme dans la ville d'aujourd'hui. Bon ne traite pas le fait divers comme un événement extraordinaire, mais au contraire comme un possible révélateur de l'ordinaire des villes. C'est ce qui est dit ici à travers la parole du « Metteur en scène » :

Qu'il ne s'agisse pas d'une de ces histoires extraordinaires qui ne sont que prétexte à spéculer sur la valeur marchande de leurs interprètes, le nom de la fille sur l'affiche ou le couteau avec du sang dans une rue noire, mais qu'on s'en tienne à ces brassements presque muets d'une ville lorsque quelque chose dedans craque et isole une poignée des bonshommes qu'on relâche ensuite, aussi anonymes, dans la foule grise. (13)



Il y a quelque chose d'« expérimental », au sens quasi scientifique du terme, dans le traitement que Bon réserve au fait divers. L'événement permet d'« isoler » une poignée d'hommes et de rejouer à l'échelle individuelle des tensions, des violences qui concernent le grand monde urbanisé d'aujourd'hui.

Le roman compte onze « chapitres » qui sont appelés des « dépositions » (« Déposition 1 », « Déposition 2 », etc.). Viart (2008 : 104) a proposé de lire ce terme comme l'expression d'un « poser là ». À chaque déposition est accolée entre parenthèses une expression qui résume chaque fois un problème *posé*, à creuser : « Déposition 1 (effraction) », « Déposition 2 (rejet) », « Déposition 3 (trajets) », « Déposition 4 (otages) », « Déposition 5 (sang) », « Déposition 6 (rébellion) », « Déposition 7 (faux départ) », « Déposition 8 (violences) », « Dépositions 9 (chiens malades) », « Déposition 10 (jalousies) » et « Déposition 11 (échappée) ». La succession des mots entre parenthèses déroule un générique qui indique la construction d'une sorte de « film des événements ». Il ne s'agit évidemment pas d'un film qui épouserait une chronologie stricte : les « jalousies », par exemple, précèdent ici les « violences ». D'ailleurs, les mots entre parenthèses ne résument pas seulement des séquences d'événements ou d'actions (l'entrée par effraction, la prise d'otage, etc.), mais sans doute aussi des questions que le monde adresse à l'écriture. Effraction, rejet, trajets, otages, sang, etc. : ces mots renvoient à des problèmes qui dépassent l'événementialité du fait divers et font signe vers un champ de tensions partagé, non spécifique.

Aussi, pour chaque séquence d'événement considérée, le récit déploie un espace de questionnement et de « représentation » au sens actif du terme. On dénombre, dans le tissu énonciatif du roman, deux « strates » de locuteurs. D'une part, il y a les personnages du fait divers : « L'homme », « La femme », « L'amie », « L'inspecteur », « L'avocat », etc. D'autre part, il y a ceux qui travaillent à produire un film à partir du fait divers : le « Metteur en scène », le « Directeur de la photographie », « Un acteur ("militaire"/le mort) », « Les deux femmes » qui jouent le rôle de la femme et de l'amie, etc. Que l'on considère, par exemple, la « Déposition 1 (effraction) ». On y entend d'abord « La femme », « L'amie » et « L'homme » raconter chacun la séquence d'actions de l'entrée par effraction, depuis des points de vue

subjectifs variables. On aura aussi droit au point de vue de l'« Inspecteur » qui rapporte d'abord les faits dans un langage assez technique, avant tenir ce discours :

C'est la loi ordinaire de notre métier, et ce à quoi nous sommes formés, que de pénétrer ainsi, comme on doit dans les premières minutes débrouiller les personnages principaux d'un film de la scène par quoi il s'ouvre, les liens forts ou ténus, administratifs ou hasardeux, qui relient cinq êtres qu'on découvre comme par une fenêtre brutalement grossis, et comme maintenant figés par le temps paralysé : il y avait ce mort, confié lui aussi à notre machine précautionneuse. (20)

La voix de l'inspecteur appartient au premier « niveau » de l'énonciation (le niveau de « l'histoire »). Mais elle amorce ici un glissement vers le second niveau (le niveau de la « représentation »), vers l'espace du film. De fait, le prochain à parler sera le « Directeur de la photographie » :

Je suis directeur de la photographie, c'est mon métier. Voilà encore des images faites à Angers, cette fois au bord de la ville, et liées à la route, aux trajets. Nous sommes allés sur les parkings, dans les supermarchés, les stations-service, à la descente des autobus dans les cités. La difficulté était de maintenir comme cette proximité ancienne, du premier temps des outils frustes, des lourdes caméras immobiles et des bandes à défilement manuel. Il fallait savoir ce qu'on allait mettre en chaque coin du champ. On ne multiplierait pas les coupes, on agrandirait plutôt le sujet par des astuces de théâtre. (21-22)

Les notions de « film » et d'« agrandissement » (l'inspecteur parlait d'« êtres grossis ») relient l'un à l'autre les deux niveaux d'énonciation. Par ailleurs, le discours du directeur de la photographie n'a pas pour sujet l'« effraction » à proprement parler. Même, il y est question des « trajets », un mot pourtant associé à la « Déposition 3 (trajets) ». Il semble que le second niveau d'énonciation déploie un temps propre : le temps de la construction artistique, qui ne correspond pas toujours à la séquence des événements.

Dans la « Déposition 2 (rejet) », l'« Acteur principal ("l'homme") » ne parle pas non plus directement du rejet dont « La femme », « L'homme », « L'amie » et le « Mécanicien » font état. En revanche, dans la « Déposition 3 (trajets) », la parole du « Metteur en scène » approfondit l'idée de la route, les trajets :

Pour le réalisateur, tenter donc une alternance dont aucun des deux termes ne pouvait valoir par lui seul : par exemple l'immobilité d'une ville quand elle n'est que le brassement géant d'une capitale (encore qu'une capitale en ses bords soit principalement l'assemblage de ce qui ressemble bien à ces villes moyennes où on

ne voudrait pas vivre : Le Mans) et la fuite sur les routes, ces longueurs de ruban qui mènent d'une case à une autre [...]. (41)

De même, dans la « Déposition 7 (faux départ) », où les locuteurs de premier niveau racontent un « faux départ » dans la ville de Marseille, le « Directeur de la photographie » enchaîne avec des images de la gare de Marseille :

Ici c'est la gare de Marseille : par jeu, et pour comprendre, j'y suis resté vingt-quatre heures entières, sans dormir, mangeant sur place, et j'ai fait ces images. On a choisi d'aller à Marseille non pas avec eux, les acteurs, mais en équipe réduite, juste une caméra tenue à l'épaule (et ce qu'on peut obtenir d'une variation du grain). Et se promener comme ça dans la ville, en sachant que c'est à elle seule qu'on devait avoir affaire, la ville, comme eux-mêmes, ceux de l'histoire, avaient eu affaire à elle et que c'est elle qui avait gagné. (100)

Si même le temps de l'« histoire » n'est pas parfaitement chronologique, le temps de la « représentation filmique » l'est encore moins. En fait, le temps de la représentation est toujours le présent. D'où l'emploi des déictiques « ici » et « ces » (« ces images ») dans le discours du directeur de la photographie, les déictiques renvoyant, comme on sait, au présent de l'énonciation (Benveniste, 1966). Aussi, les images de la ville qui sont suscitées dans la parole des artisans du cinéma ne sont pas les « témoignages » ou les « traces » de l'histoire racontée, mais sont plutôt présentées comme transitoires, comme des étapes dans le processus dynamique de la représentation de la ville.

Le procédé d'*Un fait divers* pourrait être résumé d'un seul mot : « procès ». Le procès, c'est, au niveau de l'histoire, le procès de justice intenté à « L'homme ». Mais il s'agit aussi du « procès » de la représentation tel qu'il se réfléchit dans la parole du metteur en scène, du directeur de la photographie et des acteurs. Le procès est composé d'une succession de « dépositions », de « posés là », de présents que l'écriture interroge activement, faisant de cette interrogation même la matière du livre.

## CHAPITRE 12

### *PARKING, IMPATIENCE. LA SCÈNE DU DIRE*

Pour avancer dans la suite du parcours d'écriture urbaine de Bon, je m'écarterai provisoirement de l'exacte chronologie de parution des textes. C'est que, à l'instar de *Calvaire des chiens* et *Un fait divers*, certaines autres « villes » de Bon semblent unies par une proximité esthétique que tend à masquer l'écart dans les années de publication. C'est le cas de *Parking* (1996) et d'*Impatience* (1998), dont je proposerai dans le présent chapitre une analyse conjointe; c'est aussi le cas de *C'était toute une vie* (1995) et de *Prison* (1997), deux textes qui feront l'objet du prochain chapitre.

Il faut dire que *Parking* paraît au terme de plusieurs années de travail et de réécritures ponctuels : « Au départ, la commande d'un monologue de vingt-six minutes pour la télévision. Puis trois ans avec ce texte pourtant bref à portée de main » (4<sup>e</sup> de couverture). L'ouverture du chantier *Parking* est donc approximativement contemporaine de la parution d'*Un fait divers*; elle précède vraisemblablement *C'était toute une vie*.

De *Calvaire des chiens* et *Un fait divers* à *Parking* et *Impatience*, le référent de l'écriture urbaine se déplace. Il ne s'agit plus du cinéma, mais bien du théâtre. Le référent théâtral ne fait pas nécessairement l'objet du même dédain que le référent cinématographique. Il est cependant important de dire que, comme on l'a vu dans le cas de *Daewoo* (chapitre 4), l'écriture littéraire de Bon se refuse à « imiter » le théâtre. Le mot « théâtre » me semble davantage renvoyer à une mise en scène de la parole au moyen de laquelle l'écriture se pose comme diction de la ville. Cette « scène » apparaît par certains aspects comme une autre manifestation de « l'espace temporel immédiat » que l'écriture de Bon déploie entre la ville et le livre, afin de rendre la langue poreuse au monde.

PARKING : LE DIT DU PRÉSENT

Dans l'entretien avec Viart, Bon parle de *Parking* comme d'une « diction de l'immédiat présent » et a cette image : « descendre dans le mot *parking* » (2001 : 64). Voilà qui rappelle une fois de plus la petite phrase de Heidegger qui est en voie de devenir le leitmotiv de ma troisième partie : « Les paroles sont des sources que le dire creuse davantage » ([1954] 1959 : 142). *Parking*, c'est d'abord ce mot-titre, ce dont Bon s'explique dans la partie « Comment *Parking* et pourquoi » : « Dès lors, ce mot-titre *parking* commandait, et non pas le lieu qu'il représente. Je n'arrive pas, aujourd'hui encore, à en fixer un qui précise mieux, pour moi, la vision de ce qu'il y a derrière le texte, en amont de lui, ou directement représenté » (35). Le mot et non pas ce qu'il représente : *Parking* est une diction, un dire poétique et dense issu d'un seul mot-source. Le mot « parking » apparaît comme la pointe d'un gisement de mots et d'images inédits de la ville. La notion de « gisement » traduit à la fois l'idée de source et l'idée de mort, le sous-sol ayant pour fonction pérenne de recevoir les dépôts mortels. Dans *Politique de la littérature*, Rancière parle des voyages de la littérature dans les souterrains « pour déterrer ceux [que la société] dépose sans le vouloir ni le savoir dans ses bas-fonds obscurs » (2007 : 29). « Gésir » vient du latin « jacere », jeter : ce qui gît, c'est ce qui a été rejeté, exclu du domaine du visible.

Il semble que le dire de *Parking* procède d'une sorte de « fatalité ». La notion de fatalité peut paraître obsolète. Il se pourrait bien, pourtant, qu'elle retrouve une pertinence nouvelle dans un monde – celui des villes d'aujourd'hui – où le sujet se trouve « disloqué » (*Parking*, 65), où l'homme est dépossédé de la maîtrise sur les forces non transcendantes qui l'agissent. La référence aux Tragiques grecs est constante chez Bon, mais elle est particulièrement prégnante dans *Parking*, où l'énonciation s'organise depuis une fatalité explicitée comme suit : « là où on a été mis » (42). Fatalité du présent, donc, inséparable du dire qui la pénètre et la creuse. Le mot « fatalité » signifie étymologiquement « ce qui est dit, prononcé, du latin *fari*, dire » (le Littré). Le dire de *Parking* s'organise depuis la nécessité et la fatalité d'un « dit », d'un « arrêté » du monde : l'espace-temps restreint (« là ») où l'homme de la ville a été mis.

On verra cela en analysant la partie 1 du livre, le monologue « Parking ». Puis on s'attardera un peu sur la partie 2, « Comment *Parking* et pourquoi », premier texte réflexif de Bon où la question du présent est posée. Je ne parlerai pas de la partie 3 du livre, la « Version pour trois acteurs », l'analyse du monologue me paraissant fournir suffisamment à mon propos.

« *Parking* » : « *la voix des ombres* »

« [I]l n'était pas question de parler, mais de noter en soi la voix des ombres » (47). C'est ainsi que l'auteur décrit la rédaction du monologue « Parking » dans la partie réflexive du livre. « L'ombre ici prend possession de l'air, sol d'artifice de la ville, sa propre voix parfois on ne la reconnaît pas : parler est douloureux, se taire encore plus » (9). On est descendu parmi les ombres. La voix se détache du soi (« on ne la *reconnaît* pas »), parce que ce n'est plus seulement soi qui parle, comme sujet; c'est la ville qui impose de parler, c'est elle qui *dicte* les paroles que l'écriture « note ».

« Étages noirs de ciment, dans ton parking c'est la ville orgueilleuse qui résonne. Me voilà devant toi » (9). La voix donc de la ville, personnifiée (« orgueilleuse »), *résonne* : le parking est cette caisse de résonance, enceinte où se rejouent les tensions du dehors, comme dans le mythe de Jérémie dont parle Bon dans l'entretien paru dans la revue *l'Humanité* en 1998 : « Une image me hante toujours, celle dans la Bible des lamentations de Jérémie. Ce type qu'on met à l'intérieur d'une citerne, qui ne voit donc plus rien, et qui prophétise la ruine de la ville au-dehors » (Bon et Lebrun, 1998 : s.p.). L'enceinte de *Parking* est discrètement comparée à un théâtre, parce qu'elle est habitée par les corps et les voix (même détachés ou étrangers) que l'écriture enregistre :

Mais il faut bien qu'enfin je me redresse et que tu mesures le compte, la nuit qui nous entoure, dans l'odeur des pneus et l'échappement des moteurs, sans rien dire de ce fond d'urine et de cet air malsain qui remonte de plus profond encore, tout est propice. Ce compte l'as-tu pour toi-même dressé, t'en es-tu déjà joué le théâtre [...] ? (10)

La figure de la femme – le « je » – se redresse. La figure de l'homme – le « tu » – aura à mesurer le compte. Mais rien ne dit que la femme *parle* à l'homme. Le monologue se compose de silhouettes (deux, pour l'instant) et de voix (une seule, en apparence), mais rien

n'assure l'unité d'un personnage ou d'un sujet. *Parking* rappelle parfois l'un de ces textes brefs et tardifs de Beckett (*Compagnie*, par exemple – [1978] 1980) dans lesquels la narration se réduit à la seule description de sa propre situation d'énonciation. Dans la partie réflexive du texte, Bon énonce trois hypothèses de lecture possibles de « Parking » :

Il a été évident très vite que l'ombre au centre serait muette. Ce qui parlait c'était la projection d'une culpabilité où on ne sait pas si ce qu'on a fait est vrai ou pas, a été ou non (Rilke disait : « faire des choses avec de l'angoisse »), comme dans ces rêves où on imagine qu'on a fait quelque chose de mal, qui ne se sait pas mais va bientôt éclater. À aucun moment il ne serait possible de savoir si une vieille femme (hypothèse un) apostrophait simplement et violemment un homme lié à elle par le sang, qu'elle venait de retrouver, ou si l'homme lui-même (hypothèse deux), à force d'isolement solitaire, de répétitions des nuits et du temps vide, imaginait qu'on l'interpelle depuis un passé qui le hante, parce qu'il n'en est pas fier. Ou encore (hypothèse trois), si une vieille femme discourait réellement, mais depuis sa propre dérive, séparée du monde des hommes, et qu'un gardien anonyme supportait sans en être autrement concerné, et que la vieille folle, dont il a pitié, aurait moins froid ici en bas que dehors dans la rue. (47-48)

La première hypothèse est la plus évidente, la plus visible. Mais sous la surface miroitante de la fable, tout se décompose : les visages, les personnages, les reflets aux apparences humaines. Ne reste que la notation des voix de l'ombre, de la voix des gisants. Le « je me redresse » de la femme, dès lors, apparaît comme l'expression même du gisement sous la parole : ce qui est couché, ce qui gît se redresse dans le dire et se maintient en présence.

Ce que la ville dicte à l'écriture, c'est encore la même surface étroite et ordinaire du monde contemporain que l'on a arpentée déjà dans tant de livres de Bon et que l'écriture suscite dans le temps immédiatement présent. Surface qui en l'occurrence porte bien son nom, puisqu'il s'agit de la ville « au-dessus » du parking. Monde de cases (« la case étroite des chambres » – 14), d'appartements (« Gilles seule dans le petit décor repeint, un enfant à quatre pattes et l'autre dans le ventre qui s'annonce » – 12), de couloirs étroits où viennent buter des destins d'homme : « Et le chemin des jours faits, alors, comme il est petit devant la route des jours à refaire, dans le linge et l'évier, les provisions à recommencer : bien sûr tu pensais que cela n'est pas d'arrêter le destin d'un homme dans sa marche, à toi les grandes choses sans doute » (13-14). Grandeur de l'avenir, délégitimé, en contrepartie de l'étroitesse du présent. Mais le présent est fatal, comme l'écrit André Comte Sponville : « le présent, dès qu'il est ce qu'il est, l'est nécessairement : puisqu'il l'est, Fatal, donc, en ce sens » ([1994]



1996 : 268). C'est le temps du monde « où on a été mis ». Plus loin sur le chemin, c'est encore et toujours le même présent qui s'obstine : « Garder dessous la ville, devant des barrières, les boîtes à sous d'un péage, répondre à ceux qui perdent leur ticket ou s'égarent. Beau destin pour un homme, et ce que tu prétendais de toi » (12). Le mot « destin » venant ici à égalité de la notion de « fatalité » pour signifier le rapport contraint de l'homme à la ville, la petitesse de la parcelle de monde à chacun réservée :

Tu en étais venu même à t'intéresser aux sports, suivre des matches de foot prévus pour. Le front sur la vitre tu voyais bien, dans la nuit imparfaite et pâlie au-dessus de la dalle, sous ce halo pénible et invariable des réverbères, comment chacun, dans la case à lui attribuée, s'ingéniait à multiplier en vain les signes qui la lui auraient rendue singulière. (15)

Il y a à dire pourtant dans cette absence de singularité qui fait que le monde décide pour le sujet, imposant son dit, sa fatalité.

Aussi la parole n'est-elle pas, comme dans la théorie de Benveniste, attribuable à un « sujet » (la femme ou l'homme). Ce qui parle, ici, ce sont les intensités issues du rapport de l'individu au monde dans les villes d'aujourd'hui (culpabilité, honte, peur) :

Imagine donc maintenant  
Comme on découperait à la meule ce béton des sous-sols, une porte dans ce ciment ouverte,  
Et surgiraient soudain tous ceux-là qu'à un moment de ta vie tu as connus et croisés, à qui tu as parlé,  
La foule que pour chacun cela fait, regarde  
Et ton père et sa propre mère, et tes oncles et ceux qui t'ont regardé naître,  
Et de cette porte ils viennent en troupe et encore, s'installent et obstruent les rampes, je suis cette foule et son invective,  
Ceux qui te vircent donnant la main à Gilles,  
Ceux qui virent naître ses enfants,  
Ceux qui s'étonnaient de ton silence,  
Ceux qui disaient de toi : l'homme terne, et comme en chacun de nous un homme terne demeure qu'on s'efforce plutôt de gommer. Ouvre-leur la porte, vois, ils marchent sur toi, foule qu'en chacun de nous on traîne et que rencontrer effraie (17)

La diction est *imageante* (Heidegger) : elle produit des images, des figures. Le dire relève les gisants de la ville, projette sur la scène du visible les intensités enfouies, les ombres. Il n'est ni le fait des personnages, ni le fait de l'auteur conçu comme sujet. Il est dicté par le monde;

la honte est partagée, comme il est dit dans « Comment *Parking* et pourquoi » : « Travailler sur soi-même en tant que constitué par ce monde, on porte chacun assez de honte » (65).

Chaque degré de la descente du dire est *fatal*, dans tous les sens du terme (y compris celui de « funeste »). Aussi bien l'histoire ordinaire de cette femme abandonnée devait finir par la mort – on la retrouve pendue à sa fenêtre, un samedi soir –, aussi bien la langue devait bien finir par en déterrer le cadavre gisant :

Vois, c'est la photo de Gilles, ma fille, son visage  
C'est à des orbites creuses, une peau noire et des dents sans gencives que ce compte  
tu dois rendre,  
Regarde-la, c'est elle qui demande raison, elle est morte. (18)

Au plus profond du puits d'intensités, c'est la mort même qui fera entendre sa voix. La gisante se redresse et parle, mais le « Elle dit » qui introduit ses paroles en maintient l'indétermination : « Elle dit : Je n'ai plus enveloppe humaine, j'ai cédé. Et sans haine pourtant, et de grande douceur même mon appel parce que plus seule aujourd'hui que jamais et livrée à la route ingrate de recommencer. Tu étais parti, je demeurais. J'ai tenu un an deux ans, quelquefois je voyais ma mère » (18). Même parlant depuis la mort, le dire demeure ancré dans l'ordinaire : « je demeurais », « quelquefois je voyais ma mère ». Ce qui parle et se montre, c'est la fatalité, le dit tapi sous la surface ordinaire et immédiate du monde des villes contemporaines.

« Comment "*Parking*" et pourquoi » : « entre deux rongements »

Il ne sera certainement pas inutile de s'arrêter un moment sur la partie réflexive de *Parking*. Ce texte ouvre des perspectives sur l'atelier de l'auteur sans pour autant en délivrer toutes les clés. Bon y dévoile partiellement certains des outils qui lui servent dans le travail d'écriture, parmi lesquels figure un outil conceptuel qui nous est devenu familier : le présent.

« Comment "*Parking*" et pourquoi » n'est pas un texte de pure théorie. La réflexion s'y trouve très étroitement intriquée à la pratique. À ce titre, il est sémantiquement aussi riche et inépuisable que n'importe quel autre texte littéraire. « Le commentaire sur l'art d'écrire est mêlé de naissance, inextricablement, à l'écriture », disait Julien Gracq (1980 : 19). Seule-

ment, ici, le rapport entre la réflexion et la pratique se renverse : ce n'est pas qu'il y ait de la réflexion dans l'art, c'est qu'il y a de l'art dans la réflexion. On chercherait donc en vain, dans « Comment "Parking" et pourquoi », une théorie du présent rigide et catégorique. Le concept est là, mais il est *en travail*. Actif, non stabilisé, il se trouve davantage saisi du point de vue de ses implications pratiques que dans une perspective théorique.

En s'attardant sur un segment découpé du texte (41-61), il est possible d'observer de près ce travail de conceptualisation non théorique. À un moment précis de sa réflexion, Bon réactualise le concept de « représentation » :

Ces alignements gris, l'immense espace vide sauf ces sculptures métalliques, la lumière qui en venait, rasante, par les deux issues, m'ont tout le temps de mon séjour [à Bobigny] donné l'impression que c'est là qu'on devrait « représenter » ce qui se passait au-dessus.

L'idée de représenter basculant elle-même de ce fait. Dans une mise en scène faite cet hiver-là à la Maison de la Culture de Bobigny, d'une pièce de Heiner Müller qui était d'ailleurs venu la voir, les deux portes d'arrière-scène, les portes de chargement de décor quand un camion de trente-cinq tonnes livre un spectacle joué ailleurs, s'ouvraient sur la ville. Il neigeait cette nuit-là, et ce qui faisait le décor, soudainement, de la pièce, c'étaient les immeubles mêmes, celui que j'habitais. Spectateur de la pièce de Heiner Müller, j'en étais donc soudainement partie prenante, cité dans mes pratiques sociales du moment comme élément signifiant de la parole tenue. Il ne s'agit pas de « représenter » les marges ou les franges, ou la détresse ou l'urbanisme neuf et ce qu'il induit, comme témoignage d'un monde séparé, mais d'interroger le besoin de représentation lui-même, en le jouant sur ce que nous sommes au plus près, dans ce champ étroit de nos pratiques ordinaires, là où nous avons chacun été mis. (41-42)

On voit la complexité et la richesse du texte, de la phrase même, qui se refuse à la coupe, au tranchement théorique pour conserver, en contrepartie, toute sa puissance pratique, pragmatique. De l'extrait cité, je retiens l'idée d'une représentation non séparée des pratiques immédiates de la ville (ce qui est appelé « pratiques sociales » ou « pratiques ordinaires »), le lieu de la « représentation » (le parking) et le représenté (la ville au-dessus) se voulant immédiatement contigus, comme dans la pièce de Müller.

Bon renvoie l'idée d'un « besoin » de représentation à « une phrase du vieux Sophocle » : « Qu'est-ce qui pousse les hommes à se représenter eux-mêmes ? » (42) De cette phrase, l'auteur propose deux lectures. « Il y a de cette phrase une lecture directe : comment,

pour exprimer ce besoin, trouver dans l'univers où nous sommes, qui peut en surface nous paraître affaibli ou dispersé, ou moins digne d'attention esthétique, des catégories techniques de représentation qui lui convienne? » (42) Comment faire de cette « surface » un territoire esthétique valable et neuf? Comment trouver, dans l'univers urbain immédiat, de quoi représenter? « Nous avons, nous, à dire des routes et des parkings, des coquilles de métal et des cubes de béton armé, et les enseignes pauvres des galeries commerçantes » (43-44). Non pas en témoigner, mais exprimer là notre besoin de représentation, par la recherche, l'invention de techniques de représentation adaptées à ces nouvelles réalités, à ce nouveau monde.

La seconde passe de lecture, dans la phrase de Sophocle, c'est de savoir ce que représentent d'eux-mêmes ceux qui se donnent rendez-vous au Grand Rex ou vont au samedi soir, d'Argenteuil ou Bezons, descendre les Champs, ou bien, dans le silence d'un sous-sol d'immeubles, décortiquent pour les revendre phares, fauteuils et appareillages d'un véhicule « levé » à deux kilomètres de là? Quelles représentations symboliques convoquent-ils pour construire un paraître d'eux-mêmes si radicalement à côté, nous semble-t-il, de l'univers établi des représentations, qui fonde ce que nous nommons culture? Et si nous-mêmes nous avons, un samedi soir, pratiqué telle dérive, ou version affaiblie participant des mêmes symboliques à déterminer, comment trouver dans l'univers nommé par Cervantès et Rabelais un chemin qui ne reconduise pas cette séparation des pratiques, mais nous y reconduise dans un geste seulement esthétique? Ce n'est pas pour leur contenu ou même leur urgence que nous déterminons des images comme étant celles à nous assignées pour la représentation, mais pour cette seule convergence du symbole et d'une beauté qui n'est pas encore nommable, puisque non encore ramenée à l'univers des représentations. (44-45)

Il y aurait dans la ville des images, des mots, des symboles qui formeraient un champ inexploré, un bassin de « représentations » du monde non médiées par la bibliothèque et la culture, « à côté » de ce que Bon appelle « l'univers établi des représentations » – et c'est le mot « établi » qui est ici le plus important, en ce qu'il implique un envers exclu. Si Bon dit chercher cela dans Cervantès et Rabelais, c'est parce que, selon lui, la situation était similaire au XVI<sup>e</sup> siècle, d'une séparation entre l'univers des représentations établies et l'univers des représentations non établies.

On approche ainsi le cœur du problème du présent. C'est dans une phrase toute pratique, qui dit une étape sur le chemin de l'écriture de « Parking », que l'on trouve à mon avis l'illustration la plus forte du problème : « On n'est plus que la dernière peau entre deux rongements qui s'approchent, celui de l'héritage, ce qu'on retourne sur le monde pour le dire, et la vision,

qui sélectionne et grandit, jusqu'à présenter devant soi l'hallucination qui remplace le réel, dans une même proximité. Il n'y a plus ici à penser » (52). On dira, quitte à simplifier un peu, qu'il y a, d'un côté, le livre et la bibliothèque et, de l'autre, le monde et la ville. Le livre que l'on « retourne » sur le monde *versus* la vision qui « présente » une image hallucinée et rapprochée du réel. Peau de chagrin entre ces deux rongements, le « on » est l'instance qui écrit, ou qui se prépare mentalement à l'écriture.

On trouve, quelques pages plus loin, une autre version du même problème. Le concept de présent y est alors nommé :

Il se trouve que l'objet à décrire c'est le monde au présent. La photographie le révèle. La phrase doit procéder à un simulacre pareil. On travaille dans les représentations non constituées comme telles. Constituer le réel comme représentation suppose de disloquer aussi la syntaxe issue des représentations préexistantes. Mais qu'on y parvienne, et la démarche s'annule : on reconnaît votre art du documentaire ou du témoignage, une honnêteté de porte-parole. Et qu'on y parvienne insuffisamment, tout s'écroule dans la mauvaise poétique, on a fait du beau et du chanté sur ce qui ne demandait pas de chant, ou bien tout s'use dans les circonvolutions insuffisantes de l'empire figé des proses mortes. Pas de choix pourtant que marcher à cette frontière. (61)

Dilemme ou rongement qui se manifeste donc, de façon pratique, lors de l'étape de l'écriture elle-même, par une tension entre le chant, hérité de l'univers du livre, et le document, la saisie photographique du monde, pris à la ville.

On voit le concept de présent en travail, employé comme outil de questionnement pragmatique du monde contemporain et de la ville en particulier. Le présent n'appartient en propre ni à la ville ni au livre, ni aux représentations « à côté » ni aux représentations établies. Il est le concept – encore assez implicite, dans « Comment “Parking” et pourquoi » – à partir duquel l'écriture instaure une relation esthétique, un rapport sensible de l'un à l'autre. Sensibilité esthétique que la métaphore d'une « peau entre deux rongements » rend magnifiquement.

# IMPATIENCE : LA VILLE PERFORMÉE

Même si *Impatience* paraît après *Prison*, il semble plus proche esthétiquement de *Parking*. D'ailleurs, comme dans le cas de *Parking*, l'ouverture du chantier semble précéder de plusieurs années la parution du texte, du moins si l'on en croit certaines phrases de la quatrième de couverture :

Il y a deux ans, tout l'hiver, je passe beaucoup de temps dans des salles de théâtre vides. Plateaux noirs qui semblent immenses, fauteuils rouges.

Puis un vers du vieil Agrippa d'Aubigné : « Je parle dans la colère. »

Notre colère d'aujourd'hui, en faire le recensement dans la ville. Venaient comme des marcheurs : ceux qui portaient l'impatience, l'éprouvaient pour eux ou capables de la crier à la face du monde. Puis d'autres, qui surgissaient là du dessous de la ville, voix minées, corps errants.

Cela s'est assemblé lentement, pour s'immobiliser enfin : des voix, des silhouettes, une inquiétude.

La première phrase indique une chronologie (« Il y a deux ans ») qui fait remonter le début du projet *Impatience* à l'année de publication de *Parking*. La dernière phrase indique quant à elle non plus une chronologie, mais une temporalité moins rigide (« Cela s'est assemblé lentement, pour s'immobiliser enfin ») qui laisse penser que la gestation d'*Impatience* a été longue.

La contiguïté temporelle de *Parking* et d'*Impatience* suggère une proximité esthétique qui se confirme *de facto*. À telle enseigne que certaines réflexions de « Comment "Parking" et pourquoi » peuvent être reportées directement sur *Impatience*.

## Le Concept de performance

En superposant *Parking* et *Impatience*, on peut faire émerger un nouveau concept qui au départ était absent de l'un et l'autre des deux textes<sup>41</sup>. Il s'agit du concept de « performance ». Le mot « performance » est forgé, comme le mot « expérience », d'après la racine latine « per » dont parle Heidegger dans ses *Chemins* :

<sup>41</sup> Ce phénomène d'« émergence » est étudié dans les sciences contemporaines dites « de la complexité ». Ortel (2006) en propose d'ailleurs une application littéraire.



Le « -per » dans expérience, a la signification originelle de conduire. Lors de la construction d'une maison, le charpentier conduit expertement la poutre dans une direction précise. L'*expérience*, c'est le « tendre-vers » qui arrive en plein où il faut... L'*expérience*, c'est le conduire qui fait parvenir à... : le berger conduit le troupeau hors de l'étable et le guide jusqu'à la montagne... L'*expérience*, c'est le parcours qui s'élance jusqu'à ce qui est à atteindre. *L'expérience est une guise de la présence, c'est-à-dire de l'Être.* ([1949] 1962 : 225)

« Per-formance » voudrait donc dire, en un certain sens, « conduire à la forme ». Et cette conduite serait une « guise », c'est-à-dire une « façon » de la présence, une « forme » de la présence. On a vu comment Bon, depuis *Calvaire des chiens* et *Un fait divers*, fait du chemin ou du procès vers la représentation la matière même de la représentation. Le processus « expert » (d'apparence scénaristique et cinématographique) qui *conduit* à la forme est alors lui-même *formalisé* esthétiquement. La présence advient dans le cheminement, dans le « tendre-vers » dont parle Heidegger.

La performativité de *Calvaire des chiens* et d'*Un fait divers* sera déplacée et radicalisée dans *Parking* et *Impatience*, sans doute au contact du théâtre. L'art théâtral devient en tout cas le référent d'une écriture qui organise son dire comme une scène de voix qui disent et représentent la ville. Dans un des passages en italique d'*Impatience* – passages « réflexifs », où est fait retour sur l'écriture –, la scène est décrite comme un dispositif de voix :

*Qu'est-ce qui nous intéresserait encore du roman (ils continuent pourtant) si c'était accumulation d'histoires mièvres et artifices de sujets ou noms posés avec effet de réalité, la ville est plus forte, quelque chose de désagréé dans ce monde, et en construire pourtant représentation : non plus roman mais le dispositif même des voix qui nomment la ville et tâchent de s'en saisir, non plus roman, jamais, mais cette seule force comme organique qu'il a laissé en lui grandir, continuer à lire parce que ça représente, forcer de continuer à lire parce qu'une attente, ce qui va surgir et trancher, ce qui va s'écrouler et se débarrasser de l'armure, ce qui va pourrir et faire fumier à une autre pousse, et c'est cela qu'on cherche encore aux mots qui nomment la ville et ce qu'elle a transformé en vidant de leur substance ceux qui la constituent, puisqu'elle-même est cette substance, et vides les corps comme ceux qu'on promène dans le grondement des autobus, la presse aux arrêts ou l'indifférence aux caisses des supermarchés, l'afflux morne stoppé aux feux rouges et enfin la régularité de toute circulation piétonne, depuis le bas des escaliers d'immeubles jusqu'à la sortie au soir des immeubles de bureau, aux cafetières électriques branchées dans les salles de service des hôpitaux ou des écoles et ainsi de suite. (23-24)*



On a souvent interprété ce genre de passage comme le syndrome d'un rejet pur et simple du roman. Or, ce qui est rejeté, ce n'est pas le roman en soi mais ses formes mortes, ses simulacres de sujet et de réalité. Les représentations figées sont dites impuissantes à représenter la ville : « la ville est plus forte ». Il faut donc rejouer la représentation elle-même, depuis son impulsion vitale ou sa « force organique » (« Qu'est-ce qui *pousse* les hommes à se représenter? »), depuis les forces vives qui la fondent (les voix et les corps, l'humain dans la langue). Et ce jeu est performance, parce que c'est le processus même de représenter (le « per- » comme processus, cheminement) qui devient représentation, forme (« -formance »). Ainsi, *Impatience* installera un « dispositif » – « le dispositif des voix qui nomment la ville et tâchent de s'en saisir » – à l'intérieur duquel l'énonciation littéraire s'imposera comme performance de la ville.

#### *Le Dedans et le dehors*

Pour cheminer vers l'analyse d'*Impatience*, je vais d'abord réinterpréter certaines données de *Parking* à la lumière réfractée du concept de performance. Je pense plus précisément au passage où Bon fait référence au théâtre de Heiner Müller. En fond de scène, une porte s'ouvre sur la ville. Et la « parole tenue » des acteurs compose avec cette image au présent. De même, le monologue « Parking » met la parole en jeu à l'intérieur d'un lieu – le parking – qui communique directement avec la ville au-dessus. Le rapport est difficile à définir entre l'espace de la scène d'énonciation – le théâtre de Müller, le parking de Bon – et la ville au-dehors (ou au-dessus). Parce que le théâtre et le parking font partie du tissu de la ville et en même temps s'en séparent pour faire résonner les voix dans un espace comme isolé. L'idée de performance suppose, me semble-t-il, ce type de relation complexe entre le dedans et le dehors. La notion même de « fiction » s'en trouve au demeurant déplacée. Il faut revenir ici à Rancière, qui a montré comment le concept aristotélicien de fiction a induit l'érection d'une « clôture mimétique » entre l'espace de la représentation et les autres espaces d'expérience du monde. Ce n'est qu'avec l'avènement du régime esthétique des arts (c'est-à-dire à partir de l'âge romantique) que cette clôture sera abolie :

Tel est en effet le paradoxe du régime esthétique des arts. Il pose la radicale autonomie de l'art, son indépendance à l'égard de toute règle externe. Mais il la pose dans le même geste qui abolit la clôture mimétique séparant la raison des

fictions et celle des faits, la sphère de la représentation et les autres sphères de l'expérience. (2003: 139)

Dans les pratiques artistiques contemporaines, la frontière entre le dedans et le dehors devient plus ténue encore. Pensons à l'art précisément appelé « performance », qui prend souvent place dans la ville et multiplie les citations d'objets et de pratiques quotidiennes. L'artiste performe alors la ville *au lieu même* de la ville. L'indistinction tendancielle du dedans (l'espace isolé de l'art, la fiction) et du dehors (la sphère non artistique de l'expérience) propre au régime esthétique des arts se trouve radicalisée, peut-être même modifiée par les pratiques artistiques récentes : le théâtre de Müller, la performance, les installations urbaines, etc. En littérature, les expérimentations de Bon, dans *Parking* et *Impatience* en particulier, me semblent participer de la même tendance.

Aussi, on ne peut dire avec certitude si *Impatience* est une fiction ou non. Le dispositif est *réel*, en quelque sorte, qui communique avec la ville :

Dispositif noir. Comme un tambour, et dedans des gens sont entrés.

Dans cette salle qui fait sas, où on attend, c'est le silence soudain qui est impressionnant. À cause de l'absence de vibration autour. On n'échappe pas, pourtant, à un minimum de ces ronflements électriques et de ventilations, même amortis et lointains. De l'endroit où on a quitté l'escalier pour entrer dans la salle où attendre s'amorçaient d'autres marches vers plus bas, où on n'est pas allé. (7)

La salle « fait sas » et s'isole dans un silence « impressionnant ». Et « pourtant » (c'est le mot employé), il y a un « minimum » d'interférence du dehors, des ronflements « amortis et lointains », ainsi qu'un escalier qui conduit « plus bas ». Le dedans, pour isolé qu'il soit, communique avec le dehors. Précisément « comme un « tambour » : un espace qui résonne de l'intérieur, mais sous la pression du dehors. Aussi lit-on tout de suite après :

D'autres silhouettes debout, qui ne parlent pas (on ne se connaît pas, on s'observe). Un signal orange s'allume au-dessus d'une double porte qui s'ouvre, on se passerait du signal sonore qui l'accompagne, strident et continu comme une alarme d'usine. La salle maintenant est accessible. Dessous la ville n'est pas un lieu spécifique de la ville. On y accède par des rampes où on s'engage directement avec le véhicule. Ou par ascenseur débouchant dans une galerie commerciale, un couloir en pente greffé sur un autre passage carrelé. (8)

Comme chez Müller, une porte s'ouvre dans la salle, donnant sur la ville. La salle est devenue « accessible ». On a foré un passage entre le dedans et le dehors. Il semble que ce

soit la ville elle-même qui commande cette reconfiguration des espaces, puisqu'elle déjoue la séparation du dedans et du dehors (on pense aux visions de Perec dans *Espèces d'espaces*, celle par exemple d'une maison où l'on passerait sans transition de l'extérieur à l'intérieur) : les véhicules accèdent à la ville par des rampes, les ascenseurs relient des espaces amples et indéfinis (galerie commerciale, couloir en pente, passage carrelé). Le dehors n'est pas un « lieu spécifique de la ville », pas plus que la salle d'ailleurs : la « réalité » du dispositif ne tient pas à sa localisation ou à sa spécification topographiques, mais au fait qu'il soit posé ou présenté comme vrai par la parole littéraire. Cela nous renvoie à cette réflexion de « Comment "Parking" et pourquoi » : « la fiction, pour paraître crédible (donc être vraiment fiction) doit se présenter comme vraie, de la même façon qu'est vrai un acteur sur la scène (même s'il ne s'agit plus que de l'absence d'acteur, comme les haut-parleurs de *La Dernière bande* de Beckett) » (59-60). C'est le dispositif lui-même qui doit s'imposer comme vrai ou vraisemblable, et non les contenus visuels ou narratifs – les images et les récits de la ville – qu'il va servir à capter.

En appliquant la réflexion de *Parking* au dispositif d'*Impatience*, on lit différemment la suite du texte et en particulier le paragraphe subséquent :

Quatre haut-parleurs posés sur pied aux quatre coins de la salle diffusent en boucle et de façon non synchrone ce texte lui-même, le mécanisme de reproduction, machine et câbles, visible devant le pied métallique de l'enceinte (quatre voix très égales en timbre, chuchotées). La diffusion a commencé avant l'entrée dans le sas des premiers arrivants et, maintenant qu'ils sont dans la salle, que l'alarme a stoppé, on peut les imaginer continuant en boucle leur chuchotement dans la salle souterraine vide, la décrivant obstinément. (8)

Référence cachée à *la Dernière bande* (des haut-parleurs remplacent les acteurs), le dispositif se complique singulièrement dans un contexte non pas théâtral, mais bien littéraire<sup>42</sup>. La voix narrative impersonnelle installe un dispositif. Or, elle fait partie de ce dispositif même (là encore, on voit planer l'ombre du Beckett des dernières années). Le texte qu'on lit est la transcription des mots chuchotés dans les quatre haut-parleurs. Ou bien, à l'inverse, les voix radiophoniques sont la phonétisation du texte qu'on lit. Évidemment, il est impossible de

<sup>42</sup> Même si les textes d'*Impatience* ont d'abord été écrits pour être dits sur scène, ils jouissent maintenant d'une existence textuelle et littéraire autonome.

trancher. Au reste, cela n'a pas beaucoup d'importance. L'intérêt d'un tel dispositif complexe et réflexif me semble plutôt tenir à la performativité de la parole. La parole est performance dans la mesure où elle devient vraie, présente, effective, en se disant elle-même, comme dans les énoncés que les linguistes qualifient précisément de « performatifs ». Il s'agit d'une *vraie* fiction, c'est-à-dire d'un vrai dispositif de fiction, d'une vraie performance : ici, on fera *vraiment* fiction.

Le dispositif est présenté comme un « théâtre » dans lequel on rejoue la ville :

C'est du théâtre (dit le narrateur) parce que l'homme et la femme sont réellement personnages de la ville, ils ne sont pas acteurs montrant leur rôle, mais c'est comme la scène intime de deux êtres dans un coin de la ville derrière une fenêtre, n'importe laquelle. C'est la ville qui se donne à voir dans ses mots ordinaires, et c'est du théâtre parce que les mots ne sont plus dans leur arrangement ordinaire, mais tirés avec excès jusque près de leur déchirure, et pourtant, dans les gestes qu'on voit (continue la voix au plus neutre et précis et monocorde et tendue du narrateur), il s'agit des gestes ordinaires de derrière une fenêtre, à n'importe quel recoin de la ville ou dans ses hauteurs, aux étages d'un immeuble ou dans la pièce sur rue d'une maison ancienne, il s'agit des regards qui sont toujours être nu devant un être nu. (11-12)

La narration insiste encore pour *poser* sa propre voix : c'est à elle que l'on doit croire, avant de croire à ce qu'elle dit. En même temps, elle installe les autres composantes de la scène : les paroles, les lumières, les corps, les silhouettes, même la musique (12). On est invité à croire que les acteurs ne sont pas des acteurs mais des « personnages de la ville ». De même, ce sont les « mots ordinaires » et les « gestes ordinaires » de la ville qui sont cités, même si leur « arrangement » n'est pas ordinaire, mais artistique. L'écriture ouvre ainsi un espace de jeu – une scène – où les mots et les gestes de la ville sont performés.

Tout se passe comme si la matière même du dehors était réagencée au-dedans du dispositif. Ainsi : « Les mots sont arrachés à la masse vivante de la ville, mais ils en ont été séparés » (9), si bien que la ville au-dehors sera dite désormais muette. La scène du faire artistique n'est plus séparée *d'emblée* des autres sphères d'expérience, comme cela était le cas sous le « régime représentatif des arts » (Rancière). Elle est obtenue par prélèvement ou isolement de matières appartenant aux autres sphères d'expérience – en l'occurrence : aux pratiques urbaines. D'où l'importance, dans l'extrait précité, des mots « coin » ou « recoin » (« la scène intime de deux êtres dans un coin de la ville »; « à n'importe quel

recoin de la ville ou dans ses hauteurs ») : l'espace du « coin » instaure la scène de l'art dans la ville même, en en isolant une partie et en citant directement ses matières et ses pratiques.

On voit partout à l'œuvre ce travail de prélèvement – appelé à l'occasion « inventaire » ou « recensement » – de matières, en particulier verbales, prises directement à la ville : « *les phrases que chacun prononce quant à ces lieux, qui sont la vérité pour lui de sa trace sur la terre, et cela multiplié par l'infini des hommes pris dans les étages de la ville* » (13); « *plus d'histoire que ces bribes qu'eux-mêmes portent* » (67). Ce sont comme des morceaux de langages et de gestes détachés de la ville, isolés expérimentalement pour être soumis à l'inventaire et à l'excès du réagencement artistique.

La scène du dire est le « *lieu des paroles qui pourtant n'est pas plus que ce livre qu'on dresse, pour les capter et les renvoyer sur la ville* » (13). Ainsi la scène est identifiée au livre : c'est en se faisant scène – dispositif des voix – que le livre entre en dialogue avec la ville. Les deux directions du dialogue sont au reste indiquées : *captation* et *renvoi* des paroles de la ville.

Autant dans *Calvaire des chiens* et *Un fait divers* Bon cherchait à faire « un livre comme un film », autant, dans *Parking* et *Impatience*, il tend à faire du livre une scène où des voix disent et rejouent la ville. Seul est alors représenté le théâtre de la parole, en tant qu'il est ouvert sur le présent du monde.

## CHAPITRE 13

### *C'ÉTAIT TOUTE UNE VIE, PRISON. LES VOIX DU RÉEL*

Les voix de *C'était toute une vie* et de *Prison* ont un statut bien différent de celles de *Parking* et d'*Impatience*. Ni « voix des ombres » ni « dispositif des voix », ce n'est pas le théâtre de la parole qui les produit. Elles proviennent plutôt d'un amont de la scène du dire. Ce sont des « voix du réel ».

Bon développe ainsi ce qui, dans *l'Enterrement* (voir chapitre 7), n'était encore qu'une intuition : ceux qui font l'expérience immédiate de la ville parlent une langue nouvelle, bousculée dans ses syntaxes, son vocabulaires, ses symboliques. L'écriture de *C'était toute une vie* et de *Prison* procède d'expériences d'ateliers d'écriture qui ont suscité des textes et des paroles donnant à voir des représentations de la ville non médiées par la bibliothèque. On a dit souvent que Bon, à travers ces textes, cherchait à « donner une voix à ceux qui n'en ont pas », alors qu'il s'agit en réalité d'une entreprise strictement esthétique, qui consiste à passer par « l'expérience des voix du réel » (Bon et Viart, 2001 : 66) pour rapporter au livre des perceptions inédites du monde et de la ville.

« Les paroles sont des sources que le dire creuse davantage » (Heidegger) : les voix du réel forment un gisement riche et inexploité dans lequel Bon puisera pour construire le présent de la ville depuis un champ de perceptions et de représentations qui déborde le cadre de sa propre subjectivité et de l'héritage des livres.

#### *C'ÉTAIT TOUTE UNE VIE : LA VILLE INTÉRIEURE*

Le titre *C'était toute une vie* fait déjà entendre une brève de voix : il s'agit de mots écrits par la morte qui fera l'objet de la quête de l'écriture – des mots qui semblent rétrospectivement monter droit d'outre-tombe.

Certains ont voulu voir dans ce titre le syndrome d'une éthique de la résurrection ou de la restitution de vies. Il me semble que ce discours « résurrectionniste », s'il s'applique bien aux *Vies minuscules* de Pierre Michon (1984) – un auteur qui reconnaît volontiers sa prédilection pour le mythe chrétien de la résurrection (voir Michon, 2007) –, n'est pas transposable à François Bon. Questionné à ce sujet par Viart, l'auteur répond d'ailleurs : « Rien ne me serait plus étranger que “saisir” ou “restituer” des “vies” en tant que projet » (Bon et Viart, 2001 : 65). Le titre « C'était toute une vie » n'est d'abord qu'une bribe de parole qui renvoie à une totalité inaccessible et perdue. La présence du mot « vie » dans le titre ne suffit pas pour conclure à une entreprise de résurrection ou de restitution. Et si Valéry Hugotte (1998) a bien sûr raison d'appeler ce texte « tombeau », il reste à montrer que ce tombeau peut être lu non plus par le prisme de l'éthique de la mémoire, mais par celui de l'esthétique du présent.

*C'était tout une vie*, c'est d'abord très peu et très fragile. Une femme est morte, qui avait demandé à ce qu'on dispose de son histoire par écrit. « Elle avait explicitement écrit : “jai des choses tres importante a te communiquer et je voudrais que tu larrange afin que ce soit lisible.” » (8). Et d'autres phrases encore « sur trois feuilles lignées déchirées d'un cahier format écolier, au stylo-bille bleu » (10). La phrase insiste, répète : « Elle avait aussi écrit, explicitement : “tu sais ecrire tu me comprend fait un Article. pour lodeve pour moi. pour le Mal que jai.” » Alors celui qui raconte par écrit – l'incarnation narrative de l'auteur venu dans la petite ville de Lodève dévastée par les fermetures d'usines – devient contre sa volonté dépositaire d'une présence à maintenir :

On est devant la tombe, on a les trois feuilles dans son sac, et on se dit qu'on ne saura pas. Que ce qu'il y a de savoir dans écrire ne tient pas à la maîtrise des mots et comme on les arrange, mais à une autre expérience, du corps et des yeux, du souffle, où c'est elle-même qui est devant. Qu'on ne saura pas, parce qu'on n'est pas allé où, elle, elle est allée. On se dit qu'on n'osera pas, parce qu'il y a ceux qui restent, et que même sa voix à elle, et ses mots, ceux qu'elle nous a laissés, donnés en propre sur les feuilles de cahier, les mots qu'on ne détourne pas mais dont on veut honorer le dépôt, raviveraient trop la perte absolue. (10)

Le texte s'écrit depuis ce sentiment d'écrasement sous le poids d'un « dépôt trop lourd » (4<sup>e</sup> de couverture). Et depuis l'impossibilité ou la peur de rejoindre l'expérience de la morte, cet extrême d'où émergent sa voix et son visage. Jamais ces difficultés ne seront levées. Le livre



s'écrit dans cette modestie et cet abandon d'un sujet parlant qui éprouve les limites de son savoir et de son pouvoir :

On peut marcher jusqu'au fond de l'abîme, et les difficultés au bout du compte l'emporter sur vous-même. Alors une vie n'est pas seulement la somme de témoignages contradictoires, mais un très grand silence, sur ce qui apparaît comme une solitude complexe : à chacun de nous elle présentait un visage, et la somme de ces visages ne suffit pas à la reconstruire. (8)

Ainsi « on », celui qui écrit – ou l'écriture elle-même –, marchera jusqu'au fond de l'abîme. Et les difficultés l'emporteront sur « vous-même », c'est-à-dire sur le sujet, sur sa possibilité de maîtrise. Aussi, la subjectivité de l'autre éclate en une « solitude complexe »; le visage de la morte se diffracte en différentes facettes prismatiques. La force de *C'était toute une vie*, c'est d'accepter tout cela – les difficultés, les masses d'ombre et de silence, l'éclatement du sujet – sans jamais compenser par du factice ou du simulacre.

Dès lors, que reste-t-il? Il reste à plonger, à travers le récit, dans une expérience du mental et de la langue où les difficultés et les obstacles organisent la disposition des figures et des lieux. À tout prendre, *C'était toute une vie* n'est que ce moment, ou cette succession de moments présents entre deux clins d'œil dont parlait Nietzsche. Comme dans *l'Enterrement*, deux citations encadrent la durée interne du livre. Mais cette fois, elles sont du même auteur : les phrases « On est entré dans une zone de choc » (7) et « Les yeux fermés, on a des visions intérieures » (139) sont en effet toutes deux tirées de *l'Infini turbulent* d'Henri Michaux ([1964] 2008). Il s'agit, chez Bon comme chez Michaux, de descendre dans des abîmes mentaux, d'explorer les intensités et les turbulences de l'expérience humaine poussée à ses limites, ce qui inclut les extrêmes de la drogue (la figure centrale du récit de Bon est morte d'une overdose). Deux clins d'œil, donc, et dans l'intervalle, des présences, des visions, des voix.

*C'était toute une vie* m'a fait hésiter longtemps : s'agissait-il d'une ville ou d'un paysage? J'ai finalement décidé d'intégrer l'analyse du texte à la troisième partie, parce que le rapport de la ville et du livre m'apparaît s'y redéfinir et parce qu'il forme avec *Prison* une sorte de diptyque. Mais en vérité, il n'y a pas à trancher : *C'était toute une vie* est un paysage avec ville, et je ferai appel conjointement aux deux notions dans mon analyse.

*Absorber les chocs*

Le texte ne souffre aucune division en parties ou en chapitres. Il se présente comme une suite de « moments » (longs d'une page ou de quelques pages) séparés par des blancs typographiques. Les moments s'enchaînent les uns aux autres, non pas selon une logique causale ou rationnelle, mais à la manière d'une succession de « chocs ».

Dans *Cinéma 2*, Deleuze parle du paysage comme d'un « état mental » : « Les paysages sont des états mentaux, non moins que les états mentaux, des cartographies, tous deux cristallisés les uns dans les autres, géométrisés, minéralisés » (1985 : 269). *C'était toute une vie* est une succession d'états, un martèlement de chocs mentaux rendus visibles dans des paysages précisément géométrisés et minéralisés. Cela est perceptible dès l'ouverture, par la seule description prosaïque du cimetière à l'écart de la ville, où repose la morte :

Cimetière. On suit la rivière. En face, la longue usine trouée dont le mur, de ce côté, tombe droit dans l'eau. On ne voit plus la ville.

Les grilles sont ouvertes. On entre avec la voiture jusqu'à la place ronde, aménagée sous les cyprès. Des tombes de la religion, croix identiques et juste un prénom, hommes à droite, femmes à gauche. Dans l'allée, un buste au-dessus d'une pierre surélevée : la tête à peine ébauchée dans la masse grise, comme une trace de vent prise à même le visage, d'un aviateur pionnier et oublié, pierre grise poreuse, s'effrite. Au fond, où commence la pente, les tombes plus étroites et plus hautes. Sur chacune, pancarte plastifiée : « Les ayants droit éventuels doivent se faire connaître à la mairie avant six mois délai légal ».

Et puis ce qu'eux ici disent le cimetière des pauvres, rien que cette terre rouge et friable. Des rectangles bas de grillage, pas toujours une croix, pas toujours un nom. La terre ingrate et métallique rejette des fragments d'os rougis comme la terre, tibias, bouts lisses de crâne. Cela est, je l'ai vu. En marchant, par réflexe, les os on les évite.

Sa tombe à elle est ici, avec les dates : 1961-1993, et le prénom.

Des choucas s'envolent en criant. Il n'y a jamais personne dans le cimetière (celui-ci, qu'ils disent le vieux cimetière). Sauf lui, qui vient le soir à dix-sept heures, avec ses deux chiens, a arrangé le ciment, le gravier blanc, la plaque et les fleurs. (7-8)

Étrange, cette expression : « On ne voit plus la ville », quand on n'en a même rien vu du tout encore. Mais le texte n'est pas linéaire : il commence par la fin, c'est-à-dire par la mort, le cimetière, et l'effacement ou l'obscurcissement de la ville. On reconnaît, dans l'extrait cité, le territoire esthétique de Bon. C'est cela que j'ai qualifié de « prosaïque », mais c'est simplement parce que l'on n'a pas l'habitude de faire littérature des usines fermées, d'une pancarte

plastifiée à l'attention des ayants droit, de l'abandon même des cimetières (« Il n'y a jamais personne »). La poésie pourtant est grande déjà, qui sculpte la matière minérale : « pierre grise et poreuse », « terre rouge et friable », « terre ingrate et métallique ». Les os mêmes sont rougis, transis par la terre. « Cela est, je l'ai vu », et cependant cette matière n'est rien en dehors du travail poétique qui la pétrit pour lui faire signifier un premier état mental, un premier état de choc : il y a eu mort, et du choc même de la mort l'écriture fait image, paysage minéral, quitte à la porosité, à la friabilité, à l'ingratitude.

C'est depuis l'absence que s'ouvre cela que Heidegger, dans ses *Chemins*, appelle contrée, « ouverte contrée » ([1949] 1962 : 421) : un paysage temporel où le présent peut advenir et se maintenir, à condition que l'on renouvelle continûment – c'est-à-dire, en l'occurrence, au moyen d'une pratique *continue* de la prose – l'expérience du choc. Chaque nouveau « moment », chaque nouveau choc accroît l'ouverture de la contrée. Le paysage peu à peu se dessine et se précise. Le monde se présente.

On descend sur la ville. C'est encore la même terre « aride et friable » : « Les mines ont toujours existé ici. Ou plutôt, depuis que l'uranium a fermé, c'est la première fois dans le temps humain qu'on abandonne le sous-sol » (11). On devine déjà comment l'extrême auquel les corps sont soumis en bas dans la ville est lié étroitement à la minéralogie du paysage : l'abandon du sous-sol fait signe vers le chômage et la misère. Le paysage n'est pas un décor, mais l'expérience même, son émergence visible. Prenons par exemple le motif de la déviation récente de la route nationale, qui aurait causé l'« avalement » de la ville :

La nationale a été déviée au-dessus de la ville, et l'a laissée dans son trou. Sept mille habitants, dans l'entonnoir, petite ville, toute petite. De n'importe où dans la ville on suit les reflets intermittents arrachés aux camions qui descendent de la montagne, aux voitures qui y remontent. De la bretelle d'accès on tombe sur le Super U qui l'alimente (avec en face un autre marqué « Bricotruc »), un parking, des bouteilles de gaz comme des immeubles en petit, et les pompes à essence sur la route de Montpellier, la grande ville qui a tout mangé. (11)

L'écriture s'impose le choc et le gouffre de la descente vers la ville. On croise des maisons effondrées, des rues serrées et « agressives » (12), des usines en ruine, des murs « rouges » et « troués » (13) : autant de mots qui disent l'état mental de celui qui refait dans sa tête et dans l'écriture l'expérience du réel.

D'un « moment » à l'autre, la ville se déplace à l'intérieur d'un tableau paysager qui la révèle et l'excède en même temps. Là par exemple, on revient au cimetière, on entend la voix de l'homme qui jouait pour la morte un rôle de père. Or : « La ville on ne la voit pas. En bas pourtant c'est la même rivière, la Lergue ou la Soulongre et, dessus, le même ciel » (14). La ville est absente, présente seulement comme point aveugle dans le tableau, reliée au cimetière par la continuité paysagère de la rivière et du ciel. Sans cesse le point de vue varie, la perspective se déplace. La ville apparaît chaque fois sous un autre jour, un autre angle. Et cela recompose petit à petit un paysage impossible, strictement artistique, littéraire. Chaque moment est une vue, une « vue en mots », captée depuis un lieu précis qui agit comme une sorte de point de diffraction.

Il y a eu le cimetière, puis la route. Il y a ensuite, à l'intérieur de la ville, la bibliothèque. Et c'est un lieu particulier, on le comprend, où l'écriture et le livre sont renvoyés à eux-mêmes. Le narrateur anime à la bibliothèque des ateliers d'écriture avec des gens de la ville. D'un côté, il y a les livres, présentés comme des dépôts, des « amas ». De l'autre, il y a l'inscription du lieu dans le monde au-dehors, dans la ville et le pays. L'écriture a pour tâche de trouver ce qui, du monde, n'est pas encore dans les livres. Cela est dit tout simplement : « Que si on cherche quelque chose avec eux, c'est pour ne pas le trouver dans l'amas existant des livres » (20).

La parole de ceux qui font un usage immédiat du réel, de la ville en particulier, permet d'accéder à des représentations du monde non encore déposées dans les bibliothèques et de rejoindre des extrêmes de l'expérience (l'état de pauvreté et de relégation par exemple, ou l'état héroïnomane). Même si ces voix ne sont pas audibles à tous les moments du récit – sous la forme de paroles rapportées et placées entre guillemets –, l'écriture s'en ressent de bout en bout : elle est ébranlée, elle est « sous le choc » des voix.

La bibliothèque est ce lieu où sont mis en rapport les livres et la ville, la mémoire déposée et le présent vivant. Elle n'a rien d'un dispositif séparé du monde. Elle est une composante de l'expérience et du paysage. Il n'y a pas ici d'extériorité : tout est pris comme dans un « trou », le paysage et la ville (« dans son trou de montagne » – 4<sup>e</sup> de couverture) sont « intérieurs » au sens propre. Certes, il ne suffit pas de recevoir les coups, les chocs; il faut encore

les absorber, afin qu'ils se répercutent dans l'écriture et insufflent du neuf dans le livre. Cela implique bien un travail de décodage, de décryptement du réel. Mais il n'y a pas, d'un côté, le choc nu et muet du réel et, de l'autre, la parole réfléchissante et absorbante de la littérature. Dans *C'était toute une vie*, le monde s'absorbe en lui-même, c'est-à-dire qu'il s'y réfléchit et s'y abîme, sous la forme littéraire d'un paysage avec ville. Il s'absorbe dans les livres et les « fonds anciens » de sa propre bibliothèque, jusqu'à ce que soit exhumée la mémoire du Cardinal Fleury et l'histoire de l'industrialisation de Lodève (23s.). Il se pense dans les formes du sculpteur lodévois Paul Dardé, dans son monument aux morts sur l'esplanade et dans ses pièces préservées au musée de la ville.

Mais le grand « foyer d'absorption » du texte demeure le Panorama de Lodève :

C'est une coupole sur un grand cylindre trapu avec, à mi-distance des murs, une plate-forme surélevée, circulaire elle aussi. C'est à elle qu'on accède par l'escalier de la cour. Le décor est réel, avec de la terre, des broussailles et des objets d'époque. L'art éphémère des Panorama a été de rendre invisible à l'observateur, qui ne peut quitter sa plate-forme, la jonction du décor réel et de la toile peinte. On sait bien que c'est une toile, mais elle finit à vos pieds par la réalité même, et la transition n'est pas perceptible. On a beau être formé à toutes les figures plus récentes du l'illusion de réel, quand on entre au Panorama de Lodève on est pris : ce qui est peint est vrai, on le voit en relief. Et tout autour, légèrement en contrebas, c'est la ville même, et sur tout le pan opposé, celui des reliefs, les vieilles activités de la mine. Il y a la pauvreté ouvrière, la peine et les révoltes, cette ville a une histoire dont le désastre qui en reste, les maisons sans toit et les pancartes « à vendre », témoigne peu. (26)

Le Panorama absorbe et enferme le monde dans son enceinte d'illusion. La description qu'en donne le narrateur ne se distingue pas des descriptions du paysage « extérieur » : tout est pris dans un même tissu textuel et narratif. L'illusion panoramique procède d'une continuité entre le réel et la représentation. C'est ainsi que l'écriture réfléchit le monde et se réfléchit elle-même, à titre d'illusion. À l'instar des images du Panorama, desquelles elles ne se distinguent pas, les visions panoramiques et paysagères de *C'était toute une vie* opèrent le rejointoiement du réel et du symbolique, du choc et du code.

La figure de Christian, le gardien et électricien du Panorama, n'est autre que le produit de cette illusion de réel. Sa parole est très poétique, très littéraire, si bien qu'on le croirait presque ventriloqué par l'auteur. Pourtant, il fait partie du « tableau », de la ville présentée comme réelle. Christian est inséré sur le même plan que les voix et les visages du réel, alors

qu'il figure sans doute davantage le « représenter » que le « représenté ». C'est ainsi que l'écriture impose son illusion :

Christian, le gardien et électricien, un nom lorrain pour ce rouquin à barbe taillée précis et constamment un air d'archiviste occupé, m'a dit une fois : « Tu vois, Lodève, c'est ça. Tout à sa place, et même si tu reviens à cinq mois de distance, les mêmes vieux sur le banc du pont, la même tête sur le vélo transportant ses deux pains sur le porte-bagages. Mais là-dessous, invisible, un monde qui grouille, et comme des dizaines de courants qui ne se rencontrent pas. Sept mille, un petit rien, un village, mais imagine-les tous ensemble sur la grande place. Ou toi, qui fais des écritures, imagine la liste de sept mille visages, chacun décrit en trois lignes... » (26-27)

La voix dit : « Tu vois, Lodève, c'est ça », et cette profession d'évidence est lancée non pas devant la ville elle-même, mais devant le Panorama qui en propose une représentation. Le réel s'abîme dans la fiction, pour mieux s'y révéler. Et le choc, absorbé, est redistribué à la surface de la page, organisé en une image, un paysage de silhouettes et de visages dénombrables.

Dans son *Livre des passages*, Walter Benjamin écrivait : « Dans les panoramas la ville s'élargit aux dimensions d'un paysage, comme plus tard elle le fera, plus subtilement, pour le flâneur » ([1982] 1989 : 38). N'est-ce pas cela que produit l'illusion panoramique de *C'était toute une vie*? Grâce à elle, la ville n'est plus seulement *une* ville (Lodève). Elle devient une image, un paysage, un tissu d'intensités (« de courants », pour reprendre le mot de Christian). Elle devient *Dichtung* au sens de Herder, c'est-à-dire un « condensé du monde » : « ce qui se joue ici, dans la petite ville, c'est bien plus qu'un fragment du monde, mais toutes ses tensions rassemblées » (4<sup>e</sup> de couverture).

#### *Séjourner en l'abîme*

Paradoxalement, c'est l'expérience de la perte absolue, de la mort, du vide, qui fournit à la langue la *matière* de son paysage, c'est-à-dire le moyen d'élargir, d'étoffer et d'imager la petite ville source. L'écriture de *C'était toute une vie* s'éprouve comme cheminement vers l'extrême, vers l'abîme, et cette épreuve se donne à voir sous les espèces d'un paysage minéral et cratérisé.



La force de l'écriture Bon, c'est de tenir, de se maintenir dans la durée sous les coups répétés du monde immédiatement présent. On a ouvert un espace, une contrée, une « zone » de risque et de chocs où le mental n'est plus à l'abri de l'expérience des voix, des vues et des visages du réel. On traverse une succession d'états éprouvants, voire pénibles, jusqu'à pousser la langue à ses limites. Ce temps de la traversée, ou de la plongée dans les profondeurs, je l'appellerai simplement, d'après Heidegger, « séjour ». Je ne parle pas ici du séjour biographique, explicité en quatrième de couverture : « Une petite ville dans laquelle deux ans durant, on va une fois par semaine ». Dans l'ordre du récit, on ne quitte jamais la petite ville dans son trou de montagne : à chaque nouveau « moment », on s'y déplace, on y revient, on y redescend. Au mieux, on esquisse la perspective d'une *échappée* (comme dans *Un fait divers* ou, plus tard, dans *Mécanique* ou *Daewoo*) vers le Canada ou simplement vers la mer toute proche. Mais cette perspective est un rêve, une idée qui appartient en propre à l'expérience de l'ici-maintenant, quand l'excès individuel n'en peut plus de buter aux mêmes murs de la ville et du pays (c'est « l'idée de la route », qui sera bientôt reprise dans *Parking* puis dans *Prison*).

« Séjour » est une expression que l'on trouve dans un texte de Samuel Beckett qui n'est pas, quoiqu'il puisse en sembler, si éloigné de *C'était toute une vie*. Il s'agit du *Dépeupleur* : « Séjour où des corps vont cherchant chacun son dépeupleur » (1970 : 7). Dans l'expérimentation beckettienne, la durée du séjour permet de mesurer les conséquences extrêmes, pour le récit, d'une mise en présence des corps dans un espace clos (un cylindre). On dirait presque une épure de l'espace-temps de *C'était toute une vie*, lequel se présente comme un séjour dans une ville cratérisée où chaque silhouette semble un marcheur ou un « courant » (un « allant ») cherchant sa conquête, son « dépeupleur », dans les limites d'un monde trop étroit.

« Séjour » est aussi une expression très récurrente chez Heidegger. Qu'on me permette de reprendre un extrait de « la Parole d'Anaximandre » déjà cité dans le premier chapitre de cette thèse. Dans ce passage capital des *Chemins qui ne mènent nulle part*, où sont formulés les idées et les concepts les plus utiles à notre exploration du temps chez Bon, Heidegger établit une relation entre les notions de « séjour » et de « présent » :



Ce qui est *présent* présentement en l'ouvert sans retrait séjourne en lui comme en l'ouverte contrée. Ce dont le séjour entre, présentement, dans la contrée, pro-vient en elle à partir du retrait et arrive dans l'ouvert. Mais séjournant et advenant, le *présent* n'est que dans la mesure où, déjà, il s'en va de l'ouvert sans retrait et passe outre vers le retrait. Le *présent* présent séjourne à chaque fois pour un temps. Il séjourne en arrivée et départ. La Journée (*das Weilen*) est le passage de venue à allée. Le *présent* est ce qui, à chaque fois, séjourne pour un temps (*das Je-weilige*). Séjournant transitivement, il séjourne encore dans la provenance et séjourne déjà s'en allant. Le *présent* séjournant présentement se déploie à partir de l'absence. C'est ce qu'il faut dire précisément du *présent* véritable, que la représentation ordinaire voudrait disjoindre de toute absence. ([1949] 1962 : 421)

Le séjour, ce serait le temps que dure l'ouverture mentale au présent. Chaque nouveau segment, chaque nouveau moment de *C'était toute une vie* témoigne de la persistance de la contrée, du paysage où séjourne le présent, entre venue et retrait. On ne refermera pas la brèche avant d'être allé jusqu'au bout, jusqu'au fond de l'abîme, jusqu'au fond du « trou ». À la rigueur, chaque « moment » du texte pourrait être appelé « Journée », au sens de Heidegger : une présence émerge plus ou moins de l'absence, y retourne.

Là par exemple, une figure apparaît. On apprend qu'elle se nomme Morgan :

Celui-ci était plus bavard que méchant, on l'avait pris en stop une fois, et depuis on se parlait, parce que c'était difficile de traverser Lodève à pied sans l'apercevoir à un coin de rue, marchant vite comme s'il lui fallait user la ville, qu'il y aurait eu tant de tâches importantes. Il avait fallu s'expliquer sur qui on était et ce qu'on voulait. Comme à lui je ne voulais rien, c'est plutôt ça qui l'aurait vexé et donc l'histoire est tombée. Je lui ai proposé de la transcrire, on s'est mis dans un coin de la bibliothèque. Juste à côté c'était des livres de photographies, on en a sorti quelques-uns (et même, on les a laissés en pile, une heure plus tard, en partant). (85-86)

Figure allante et fuyante, qui marche trop vite, qui ne fait que passer : on en « provoquera » (presque au sens maïeutique) le récit. C'est un morceau de l'expérience du monde qui un temps se fera *jour*, c'est-à-dire lumière et séjour, jusqu'à ces derniers mots : « C'est tout ». Et la figure de Morgan ne réapparaîtra pas.

D'autres figures, d'autres voix au contraire reparaissent plusieurs fois, passent « de jour en jour ». C'est le cas de celui qui est appelé, par synecdoque, « tee-shirt rouge » : le père symbolique de la morte déjà rencontré dans les premiers moments et qui revient plus loin comme figure parlante et comme figure « parlée » (ici, dans la bouche de la sœur de la morte) :

Elle parlait du compagnon de sa mère, celui qui la première fois m'avait attendu en tee-shirt rouge. Elle disait que ce n'était pas bon, à force, d'aller tous les jours au cimetière, et qu'il devrait cesser. Que la plupart du temps il était seul là-bas. Que maintenant elle-même ne l'y accompagnait plus. Que c'était pénible, à force, de l'entendre encore vous raconter ce qu'il y a fait et changé, ou reconstruit, le bout de ciment qu'il a rajouté, ou les graviers. (97)

Le séjour n'est pas le lieu propre du sujet; c'est au contraire, comme chez Beckett, un espace ouvert et multiple, où les figures imposent leur présence. Le discours indirect libre n'est qu'un symptôme parmi d'autres de cet éclatement du sujet. On est entré dans une zone de chocs, ce n'est pas un espace contrôlable, maîtrisable : il faut laisser venir, et laisser partir. C'est ce qu'elle dit, la sœur de la morte, à la fin du fragment précité :

« Des voix en bas t'appellent, et d'autres qui se trouvent de l'autre côté du cercle t'appellent. Ceux qui se trouvent en haut, c'est qu'ils ont quitté le monde de la vie et ceux qui t'appellent en Bas c'est ceux que tu as laissés sur terre. Tes amis. Ta mère ou ton père ou ton Bien-aimé. Ceux qui sont Morts, tes amis disparus dans la mort ou tes parents ou ceux qui t'attachaient au cœur. Car ces voix qui parlaient ont dit ton nom et fait des signes. » (99-100)

Les figures qui se présentent dans le séjour transitoire, ce sont nécessairement des espèces de fantômes, tout simplement parce qu'elles se *maintiennent* entre apparition et disparition, entre venue et retrait<sup>43</sup>. Qu'elles resurgissent, et ce sera un nouvel événement transitoire, un nouveau choc intérieur. Les coups, les états, les moments ne sont pas organisés causalement ou cumulativement, mais circulairement, à l'image du Panorama de Lodève. Les visages et les voix circulent et se répercutent dans la contrée comme des intensités, des allants solitaires, ramassés cependant au sein d'une diction liante et imageante :

Tout un arrangement de lumières projetées, renforçant encore le sentiment de relief et de réalité. Dans la coupole, au-dessus, c'est un vrai ciel peint, un ciel du soir et légèrement mouvant. Ce qu'on aperçoit du centre-ville s'en va dans l'ombre, le plein soleil est sur la montagne, et où il y a la mine, où plus bas il y a les longs bâtiments d'industrie textile sur la rivière, on a l'impression que les événements représentés coexistent sans se connaître, malgré l'exiguïté de la ville. (44-45)

Le séjour, comme ensemble de moments ou de journées, dessine petit à petit un paysage littéraire et narratif d'un aspect nouveau et étrange, composé de mouvements et d'événements

---

<sup>43</sup> Comme quoi les fantômes ne tiennent pas seulement de la *revenance*, de la répétition du passé à l'intérieur du présent (voir Hamel, 2006). Ils peuvent aussi naître du temps immédiatement présent.

coexistant « sans se connaître », solitairement, dans un même temps circulatoire et transitoire : dans le présent.

*Toucher l'extrémité*

La spécificité d'une représentation panoramique et cylindrique comme celle que produit l'écriture de *C'était toute une vie*, c'est qu'elle n'a pas de « bord », c'est-à-dire pas de début ni de fin. On est en droit, il me semble, d'établir un parallèle avec une certaine théorie cosmologique contemporaine déjà évoquée à propos du travail biographique de Bon, à savoir le modèle d'univers de Stephen Hawking : « une surface close, sans aucun bord ni limite » ([1989] 1992 : 116). Le monde ou l'univers que propose *C'était toute une vie* est, à l'image du dispositif panoramique, rassemblé, condensé, contenu en lui-même, dans son trou, dans son abîme (Hawking emploie l'expression : « self-contained »). Il est ouvert (l'« ouverte contrée » de Heidegger), non bordé, et pourtant il est clos : ailleurs, c'est encore la ville, le même monde, les mêmes tensions.

Sans doute y a-t-il deux manières d'envisager un espace circulaire. Soit l'on dit qu'il n'y a pas d'extrémité, soit l'on considère que l'extrémité se trouve partout à la fois, qu'elle est présente à tout moment. Mais dire qu'il n'y a pas de bord et dire que le bord est partout à la fois, cela ne revient-il pas au même, d'une certaine façon ? En tout cas, dès l'ouverture de *C'était toute une vie*, on se trouve dans une espèce d'extrémité, figurée par le cimetière, la mort, la perte. De cette extrémité, on ne réchappera pas. De fois en fois, l'écriture renouvelle son expérience de l'extrême. Le récit est une marche vers l'abîme, mais chaque « pas », chaque « moment » y atteint déjà. Le séjour n'est que succession d'abîmes.

Il s'agit d'une écriture penchée sur l'abîme, cherchant à palper l'extrême et risquant à tout moment la chute. Ainsi :

Je reparle de sa sœur. Elle répond pour clore :

« Elle est morte de la façon de son choix. »

Je parle de cette phrase qu'elle a dite, s'accrocher aux petites choses, pour faire durer, ne pas tomber. Ce que serait tomber.

« Quelquefois les yeux mêmes, épuisés. »

On dirait que c'est leur vie même, par l'extrémité où elle les porte, qui fait prendre au langage sa propre extrémité, cette zone de pure connaissance dont nous sommes

privés, sauf à lire les livres de ceux qui ont payé si cher. Je lui dis la phrase d'un poète : « Horizons étroits et fermés où la vie humaine, pour être ce qu'elle est, doit se passer. » Je lui dis que ça va bien avec Lodève, même si Michaux n'a jamais mis les pieds par ici, et quand bien même, les temps ont si vite changé. (85)

Au beau milieu du livre, Michaux revient comme pour indiquer là même une extrémité, une chute : « Ce que serait tomber ». On note aussi dans les paroles attribuées à la sœur l'extrémité dont parle le narrateur, alors que le mot « épuisés » est séparé par une virgule, comme poussé à bout, c'est-à-dire « au bout » de la phrase : « Quelquefois les yeux mêmes, épuisés ». Bon conduit la langue jusqu'aux extrémités de l'expérience du monde. Aussi, l'image des « horizons étroits et fermés » où la vie doit « se passer » est rappelée pour indiquer la ville dans son trou de montagne : une contrée intérieure, cratérisée, où le temps est passage et endurance.

L'extrémité est nulle part (absence) et partout (présence) à la fois. Chaque « allant » se précipite dans le gouffre. Et de cette expérience, la langue fait pour elle-même image, paysage. Ce travail n'a pas de visée (éthique, par exemple) en dehors de lui-même. Et pourtant, comme geste artistique et esthétique, il est *repos*, c'est-à-dire, étymologiquement, « retraite », « demeure ». Ainsi parle Heidegger de l'origine de l'œuvre d'art :

Ce n'est pas le *N. N. fecit* qui veut être porté à la connaissance de tous; c'est le simple *factum est* qui veut être maintenu dans l'ouvert; ceci : qu'ici est advenu une éclosion de l'étant, et qu'elle advient encore, précisément en tant que cet être-advenu; ceci : qu'une telle œuvre *est*, plutôt que de n'être pas. Ce choc : que l'œuvre soit cette œuvre, et l'incessance de sa percussion donnent à l'œuvre la constance de son repos en elle-même. ([1949] 1962 : 73)

Si *C'était toute une vie* est un « tombeau », c'est en ce sens uniquement. Une éclosion est advenue, que les mots du titre indiquent au passé : « C'était toute une vie ». Et elle advient encore, à chaque « moment », dans la répercussion du choc. À ce titre, le livre est une retraite, un repos : un temps qui « demeure », un présent qui se maintient présent, malgré l'absence.

PRISON : DES GAMMES DE RÉEL

À certains égards, *Prison* m'apparaît comme une sorte d'accomplissement de l'écriture de la ville, où se rencontrent le chemin de *Parking* et d'*Impatience*, d'une part, et le chemin de *C'était toute une vie*, de l'autre. Aussi bien l'écriture de *Prison* procède, comme celle de *C'était toute une vie*, d'une expérience des voix du réel, aussi bien elle rejoue la « matière vocale » au sein d'une scène de la parole qui rappelle *Parking* et *Impatience*, le dire se faisant « performance ». C'est là, me semble-t-il, le sens à donner à cette expression énoncée dans le texte : « gammes de réel ». Les voix sont prises au réel, mais l'écriture les « rejoue », presque au sens musical du terme : il en fait des « gammes ». Le référent de la scène du dire n'est plus alors le théâtre, mais la *performance scénique* au sens large (ce qui inclut la performance musicale). On verra en effet que l'écriture de *Prison* en vient à intégrer les voix du réel dans des performances avec son, parole et image.

*Les Mots de la ville*

Au départ, quelques mots, des paroles-sources que le dire, comme on sait, creusera davantage :

Le mot *planté*. Le gardien-chef, alors que je sortais, ayant franchi la première portes du bloc et repris ma carte d'identité, juste là devant le portique d'entrée à sonnerie, avant la porte verte à barreaux rectangulaires près du portail pour le passage des fourgons cellulaires : « Et vous avez su que Brulin a été planté? »

Le mot *squat*. Non, je ne savais pas, et il a complété par ce qu'il savait : « C'était dans le journal ce matin. Dans un squat, un nommé Tignasse, que nous connaissons aussi. » Brulin, Jean-Claude Brulin je ne savais même pas qu'il avait été libéré et ce serait donc là toute son épitaphe (et pourquoi il me disait ça le gardien-chef, ce n'était pas son habitude de parler du travail autrement que ce qui me concernait seulement : parce que lui aussi tout d'un coup ça le dépassait, camouflet mis à leurs propres efforts d'accompagnement comme à me dire : « Tu viens là chaque mardi mais les clés nous-mêmes on n'en dispose pas, toi et tes petites feuilles qu'est-ce que ça compte par rapport à ce qui ainsi nous déborde » et c'est justement dans cette fragilité et la rage aussi qu'on passe cinq mois ensuite à les racler, les mots sous l'épitaphe, quand bien même on n'a pas les clés et qu'on n'aura rien su d'autre, qu'on se croyait guéri d'écrire comme ça sur ce qu'on prend dans la figure comme une claque). (7-8)

Il s'agit symptomatiquement de mots prélevés au vocabulaire de la ville – « planté », « squat » – et non à la bibliothèque. On entre ainsi dans un domaine d'incompréhension et d'inconnu.

L'histoire paraît simple : un ancien détenu nouvellement libéré a été tué dans un squat, son meurtrier le remplacera en prison et même sur la chaise qu'il occupait pendant les séances d'atelier d'écriture. Rien pourtant, dans la symbolique de l'événement, ne correspond au déjà-connu des livres. La représentation de la mort suggérée à travers les mots « planté » et « squat » ne correspond en rien aux représentations héritées de Tolstoï ou de Faulkner, par exemple. Il y a là un gisement inexploité. Le narrateur – pendant, dans la langue, de la figure de l'auteur, qui anime les ateliers d'écriture – dit explicitement le travail de creusement suscité par les mots et dont le texte encore à lire gardera trace : « cinq mois ensuite à les racler, les mots sous l'épithète ». Il dit aussi l'imprévisibilité de ce travail d'écriture, dont « on se croyait guéri » : le choc (« comme une claque ») d'où jaillira le texte en entier.

Suivent les mots du journal – qui rappellent la source d'*Un fait divers* –, au terme d'un paragraphe qui s'ouvre sur l'expression « Le Journal *Sud-Ouest* » (8) : « C'est à la gare que j'ai acheté le journal et trouvé tout de suite l'article, page 5 en haut à gauche, deux colonnes approximatives (les âges étaient faux et on croyait en dire assez sur chacun en les disant *compagnons d'infortune*), titre : "Pour un motif futile" » (8). Le travail d'écriture s'amorce dans le dérangement provoqué par les mots du journal. Ce premier chapitre aura précisément pour titre : « Pour un motif futile ». Il creusera une suite de mots : « Le mot *autopsie* » (10); « Le surnom Tignass, que lui écrivait sans *e* » et la distance qu'il suppose à l'endroit de l'héritage (« Le surnom qui remplace tout le reste, la généalogie et même une partie du visage » – 12); « Le mot *couteau* et la faute de grammaire : "Quand il s'était *emparé* de mon couteau" » (15).

Commence alors le travail des voix. À partir des textes suscités en atelier, Bon recrée une scénographie de la parole afin de rapporter au livre les représentations inédites de la ville. Ainsi, du texte au mot « couteau », il est dit :

Pareil texte on n'en est que le dépositaire provisoire, cela ne nous appartient pas. Mais cela concerne pourtant, hors des murs, le monde et la ville, parce que cette parole rien ne lui permet sinon d'advenir, hors une brisure par violence faite qui

concerne les deux côtés qu'elle sépare. C'est cela, où s'écrivaient et la lame et la peur, et cette idée pour n'importe qui scandaleuse qu'un autre visage aurait pu remplacer le sien, que je venais de lire avec mon corps et ma bouche, que j'avais encore dans la tête quand le gardien-chef m'avait posé la question (et non pas naïvement, sachant certainement que je n'en pouvais rien encore savoir, et délibérément reprenant à son compte le mot banalisé qu'eux ils emploient, eux qui touchent les lames) :

« Vous avez su que Brulin a été *planté*, c'était dans un squat, libéré de trois jours, ce n'était pas un méchant non il ne méritait pas ça... » (15-16)

La parole advient depuis « le monde et la ville ». Et les « deux côtés qu'elle sépare », n'est-ce pas, d'une part, l'univers établi des représentations et, d'autre part, l'univers à côté, l'univers exclu qui ne lui correspond plus, mais nous concerne chacun dans nos pratiques ordinaires? Dernière peau entre deux rongements, Bon se tient là, qui fait des mots de la ville une expérience sensible, vive et corporelle (« avec mon corps et ma bouche »).

#### *La Scène de la parole*

Le premier chapitre du livre a pour fonction d'installer la scène de la parole qui mettra en présence les voix du réel et la voix narrative. *Prison* se présente comme un texte autobiographique précisément parce qu'il est autoréflexif : partout l'écriture renvoie à elle-même, à sa propre instance de production. Sur la base de la parole narrative légitimée (comme dans *Daewoo* – voir chapitre 4), même la fiction devient réelle, à titre de fiction. Ainsi, on peut bien « imaginer » des monologues, disant : « celui que j'aurai désormais face à moi n'a jamais écrit ou parlé ainsi : “Et pitié maintenant, pitié de ce malheureux maintenant que ploie sur nous si terrible erreur [...]” » (13) et ainsi de suite; ou disant encore, nommément : « second monologue imaginé de Tignass : “Moi je vis dans mon camion j'ai un camion et dans le camion un poêle à mazout mais l'hiver il fait trop froid c'est que de la tôle [...]” » (19). Ce qui passe pour vrai, ce n'est pas le *dit* des monologues; c'est leur *dire*, leur énonciation (Ducrot, 1984). L'imagination, comme processus lié à l'écriture, paraît alors bien réelle, même si « les paroles qu'on imagine sont forcément des paroles fausses » (26).

En fait, les monologues imaginés permettent de mesurer l'écart entre la parole narrative et les voix du réel, entre la langue chargée d'héritage (la Bible et les Tragiques que l'on entend bien dans le premier des deux monologues cités, et déjà beaucoup moins dans le



second) et la langue nouvelle qui puise ses symboliques en-dehors du livre et de la culture. La suite de *Prison* se présente comme un *détour* par les voix autres, par les « ils », pour mieux revenir à une « langue-je » déplacée, refondée par les représentations de ceux qui font de la ville une expérience extrême et immédiate.

Ainsi, dans les chapitres II (« Au bord des villes ») et III (« Cinquante-trois fois la faute »), on assiste à une démultiplication des points de vue. Le récit se détourne de l'*histoire* du meurtre de Brulin pour creuser une certaine idée de la ville. « Au bord des villes » raconte une seule et même histoire de vol de voiture depuis trois points de vue différents, à partir des textes croisés de trois jeunes emprisonnés. Dans la première version de l'histoire (30-35), la narration est conduite au « il » de bout en bout : « C'était la veille, le matin sept heures, rue piétonne. "Vachement tôt." Il a dormi, mais pas beaucoup. Sur le matin, quand tout était fini, fermé. Ils étaient trois, peut-être un quatrième mais un qu'il n'avait jamais vu, de toute façon il n'est pas resté, il les a accompagnés puis est reparti » (30). Dans la deuxième version de l'histoire (35-40), le récit s'embraye sur un déictique qui tend à indiquer une énonciation subjective : « Ici on dit seulement : *rive droite* » (35). De fait, dans la suite du récit, on glissera lentement et subtilement du « il » au « je ». On lit d'abord : « Il est en bas de son immeuble avec quatre bons copains, c'est leur escalier et ils restent là en bas » (35). Puis, après un extrait de texte cité littéralement en italique (« *C'était dans ma cité ça se passe comme ça* », etc. – 36), les pronoms s'emmêlent à l'intérieur d'une énonciation hybride :

C'est un immeuble où il y a plus de vieux que de jeunes et ça gueule tout le temps, *en plus il y a des voisins qui voient notre manège* et ça leur fait toujours un peu peur car quelquefois ils appellent les flics, c'était un beau souvenir, ce jour qu'ils savaient que les *keufs* allaient rappliquer, qu'ils étaient montés tout là-haut au huitième et quand le car avait bloqué devant l'entrée avaient balancé depuis tout là-haut un vieux cadre de Mobylette sur le fourgon, *le bruit t'aurais dit une explosion nous on s'était cavallés.* (36)

Phrases bâtardes acceptées temporairement comme telles, puisqu'elles témoignent d'un travail ardu d'une langue – celle de Bon – qui se risque au vocabulaire et aux syntaxes de la ville.

L'énonciation abolit peu à peu la distance de soi à l'autre, du « je » au « il ». Si bien que la troisième et dernière version de l'histoire présentée au chapitre II sera racontée entièrement

au « je » : « Le réveil est dur, je sors de mon lit, je regarde autour de moi comme chaque matin à la même heure » (40). Les mots de la ville ne sont plus tenus à distance par l'usage du « il » ou de l'italique; ils sont intégrés à l'écriture, à un niveau de l'énonciation identifiable à l'instance auctoriale et narrative. C'est le livre lui-même qui se met à parler la langue de la ville, malgré le bruit et la fureur : « Et tant pis si les mots adviennent alors dans le bruit ou le tourbillon ou la collision, on les acceptera comme ça, dans la violence même que fait leur pauvreté à la grande langue, si c'est par là qu'elle-même peut apprendre à se reconduire dans les signes d'aujourd'hui » (44).

Le chapitre III va augmenter encore davantage le nombre des énonciateurs qui grèvent la parole du « locuteur », ou narrateur (je reprends la terminologie de Ducrot – 1984). L'intitulé du chapitre, « Cinquante-trois fois la faute », porte la marque (« fois ») de la *multiplication*. Ce sont cinquante-trois variations sur un même thème – la « faute » – indiquant un excès ou une transgression des lois du collectif dans le monde d'aujourd'hui. Le concept de « variation » s'impose ici pour sa tonalité musicale, et aussi parce qu'il désigne une suite de transformations dans laquelle l'objet transformé conserve son caractère reconnaissable. D'un paragraphe à l'autre du chapitre III, on reconnaît non seulement le thème de la faute, mais aussi la forme énonciative, marquée par la constante des pronoms « il », « lui », « celui-là », ou « celui-ci » : « Il dit qu'il ne savait pas que l'autre voulait tuer. Que lui il tenait le gars, qu'ils étaient venus à deux mais qu'il ne savait pas que l'autre avait un couteau » (45); « Celui-là dit qu'ils étaient trois et n'avaient pas où dormir et que ce type leur avait dit de le suivre » (45); « Quand on lui parle à celui-ci il répond en vous regardant dans les yeux : *fuck* » (46); « Lui parle très bas parce qu'il n'est pas sûr de la juste prononciation des mots qu'il a appris d'oreille et donc on est devant lui juste séparé par la table de bois jaune et ce n'est pas lui qui met sur le papier les mots un à un dictés » (46); et ainsi de suite. On devine la présence en creux du locuteur-narrateur, suggérée tantôt en l'absence même de pronom, tantôt par l'entremise du « on » (ou, plus rarement, du « je »). Mais ce sont les autres, les énonciateurs, qui passent à l'avant-plan de la parole. Pourtant, ils semblent vides aussi. Émile Benveniste (1966 et 1974) nous a appris à considérer les pronoms personnels et les déictiques comme des « coquilles vides » que le sujet parlant remplit lors de l'acte d'énonciation. La structure énonciative et subjective du chapitre III fonctionne comme les éléments fixes et

répétés d'un système musical. Le sujet (le « je ») est devenu indifférencié, inidentifiable. C'est toujours la même figure, à savoir la ville, qui varie d'une fois à l'autre, se transformant et se recomposant de manière kaléidoscopique en même temps que les mots et les syntaxes d'une langue nouvelle, dont l'énonciation « joue » comme on le ferait d'un instrument.

Aussi lit-on, au début du chapitre suivant (IV. « L'Idée de la route ») : « Comme on ferait des gammes de réel, puisque le visage est là mais d'un visage comment parler : ils ont le visage terne » (67). Le pronom « ils » renvoie à un seul visage, terne : la figure humaine de la ville. Cette fois, le thème, c'est la route. Et il n'y a qu'un seul énonciateur, appelé « Ciao ». L'idée de la route ressortit à la ville, mais à une sorte d'*envers* de la ville :

Ciao m'avait dit :

« Surtout, l'idée de la route.

– C'est quoi, l'idée de la route?

– C'est ça, faire de la route. Aller jusqu'où ça s'arrête. Pas la route, pas ce que tu vois, ce que tu fais. Ça mène à rien ça, ça finit toujours pareil. C'est pour ça que je dis juste : l'idée de la route. » (67)

Une « idée » qui était déjà présente dans *Un fait divers* et *Parking* et dont on peut se demander, étant donné la forme reconnaissable de l'expression (qui rappelle « l'idée mentale d'une grande ville » de *Calvaire des chiens*) et même le « style » des phrases attribuées à Ciao, si ce n'est pas plutôt l'auteur qui invente. La suite du chapitre tendra à confirmer que l'on se trouve ici en territoire de fiction. Ainsi, ce monologue imaginé, qui n'est plus reconnu comme tel :

et lui donc maintenant parlant, tandis que je continuais de copier y compris, à mesure du noircissement du stylo, les pauses de la voix, lui enjoignant parfois d'attendre que je rattrape, d'un signe de tête indiquant qu'il pouvait reprendre :

« Voyager je cherche, et bouger, et ce qu'on laisse derrière à qui en parler qui comprendrait, vous me dites de parler des images et je ne sais pas les images, il y a eu des ponts et des pluies, et des parkings où on s'arrête et des machines où on met une pièce pour un café imbuvable et la suite des routes bien plus petites où on va au juger d'un village à un autre parce que les noms n'orientent pas mais un reste de soleil ou simplement la taille des rues au carrefour, vous me dites de parler des visages et des voix mais non : je ne parlais à personne, je n'ai pas fait de rencontres [...]. (77)

La route – pas la route exactement : l'idée, le rêve – renverse la ville parce qu'elle s'en échappe. L'écriture fait ainsi basculer la ville dans le mental, selon un processus déjà observé

dans *Calvaire des chiens*. Ce qui change, cependant, c'est le statut déplacé de la fiction, sous-entendu dans l'expression « faire des gammes de réel ». Du réel qui passe dans les voix et les visages, on fait des gammes, des exercices. On l'a vu dans *Impatience* : la fiction « performative » ne se tient pas à distance des sphères d'expérience non artistiques. Elle isole ou détache un morceau dans la trame même du réel (un « coin » ou un « recoin ») pour en faire son espace de jeu. Dans *Prison*, le réel apparaît sous la forme de voix et de visages considérés comme des matières à performer. Il faut relire le très beau passage du chapitre IV où le narrateur prend un type en auto-stop. Il y a les Rolling Stones qui jouent dans les haut-parleurs. Puis le visage de l'auto-stoppeur qui se superpose à celui de Ciao. Le tout se présente comme une véritable performance sons et images :

parce qu'on aimerait, dans un livre comme dans ces séquences brèves de cinéma sur les chanteurs, des superpositions de silhouettes fondues et enchaînées qui traversent les univers, de Ciao face à moi dans les quatre murs de ma salle du Centre de jeunes détenus, à cet auto-stoppeur sur la route de Tours à Bordeaux, dont le voyais le profil sur le paysage défilant de la vitre sans qu'il ne me dise rien de lui ni de quoi que ce soit [...]. (71)

Le livre se fait film, mais depuis un réel non maîtrisé et non subjectif, non personnel, que l'écriture rend actif dans le langage : « des gammes parce que cela compte et que pourtant on n'aurait rien de soi-même à y mettre » (73).

Et je n'ai rien dit encore du chapitre suivant (V. « Solitude des errants »), qui prendra prétexte du thème de l'errance dans la ville pour présenter une *performance* au sens propre du terme. Le récit raconte un événement lecture-performance tenu le « mardi 18 mars 1997, dans la salle de spectacle de la prison » (83). Le narrateur lit des textes écrits par les détenus en atelier d'écriture, accompagné par son copain Toeplitz à la guitare basse. Peu importe que cet événement ait véritablement eu lieu (ce qui est très probable) ou non. La fiction, encore une fois, est acceptée comme telle parce qu'elle présente la scène du dire qui la sous-tend. Le texte alterne entre la transcription des extraits de textes lus et une narration hétérogène qui mélange commentaires des textes, contextualisations de la performance, descriptions de visages et de silhouettes (ceux du dénommé Pinkfloyd, par exemple – 83), etc. Même que Bon insérera des séquences de « caméra », selon un usage de l'anaphore que l'on reconnaît bien : « Caméra. Juste en avant de la porte à rideau de fer de la grande maison, qui ne s'ouvre que pour les cars bleu nuit, une guérite vitrée sombre en hexagone. Je la dépasse aussi. C'est

comme une rue droite, avec des véhicules garés en épi. Le mur à droite, plus bas, celui du Centre de jeunes détenus, est opaque et sans ouverture » (89). Ces séquences de travelling relient sans discontinuer le dehors et le dedans, la ville et la prison, le réel à représenter et le lieu de la représentation. C'est comme de dire : le lieu d'où le livre parle n'est pas séparé du tissu de la ville. Et la parole plurielle rejoue à cet endroit précis les multiples errances dans la ville, les rassemblant paradoxalement en une expérience partagée de « solitude » (le mot du titre est au singulier), créant une ville parlée à l'image de la ville « pratiquée » que dévoile Michel de Certeau dans *l'Invention du quotidien* :

L'errance que multiplie et rassemble la ville en fait une immense expérience sociale de la privation de lieu – une expérience, il est vrai, effritée en déportations innombrables et infimes (déplacements et marches), compensée par les relations et les croisements de ces exodes qui font entrelacs, créant un tissu urbain, et placée sous le signe de ce qui devrait être, enfin, le lieu, mais n'est qu'un nom, la Ville. ([1980] 1990 : 155)

Aussi, le titre du dernier chapitre (VI. « Isolement ») ne doit pas faire illusion. Paradoxalement, l'« isolement » indique l'intrication la plus étroite du dedans et du dehors, du livre et de la ville. Parce qu'il ne s'agit plus de représenter, depuis l'intérieur de la prison, les réalités de la ville au-dehors, mais de présenter la prison comme une expérience urbaine en soi – et la mise en isolement carcérale, comme l'extrémité de cette expérience. Puisque l'extrême, comme on le sait, agit à la manière d'un formidable révélateur du monde ordinaire : « Dehors, c'est comme ça, mais ça se voit moins. [...] Ici c'est devenu la surface des choses » (103). Le sujet narrateur a complètement disparu, comme pour laisser parler les voix du réel ou la voix de la ville, à l'intérieur d'une fiction obtenue par l'isolement d'une parcelle d'extrême dans le tissu du monde. Comme dans le chapitre II, l'énonciation décrit une trajectoire du « il » au « je » : on ramène à soi, au livre, un réel d'abord distancié, tenu dans l'écart. Bientôt, on entend en quelque sorte la ville qui dit « je », puisque le sujet n'est jamais identifié, pas plus que la ville d'ailleurs :

Je suis devant les barreaux rectangulaires de fer noir et j'attends. La fenêtre est ouverte et les cris ont cessé. Il y a une odeur de tabac parfois qui passe. Un autre doit être dans le silence et le noir derrière aussi la fenêtre ouverte. Je ne vois pas de point rouge. Je me doute. C'en est un qui non plus ne parle pas, qui préfère cet agrandissement de la solitude par la nuit, cette illusion où on peut se grandir d'être encore dans un partage du monde, grâce à la nuit et par elle, les barreaux noirs

rectangulaires pris alors dans cette même continuité, ne nous séparant plus du monde mais nous y incluant avec eux-mêmes [...]. (105)

Les voix du réel finalement se sont tues. Reste la voix silencieuse et nocturne de la fiction qui arrête la ville et en suscite la parole.

On a retracé le trajet de *Prison*, depuis le choc des mots de la ville jusqu'à la parole fictive refondée. Le texte est performance parce qu'il rejoue les voix du réel sur la scène du dire, en allant jusqu'à représenter, dans l'avant-dernier chapitre, cette scène elle-même sous les apparences d'une lecture-performance tenue au lieu même de la prison. Mais il est surtout performance parce qu'il fait du « -per », du « tendre-vers », du trajet, sa forme narrative même, la conduite du récit étant gouvernée strictement par l'expérience des voix du réel.

## CHAPITRE 14

### *TUMULTE. CONFUSION DES HORIZONS*

Comment expliquer le long intervalle de neuf ans qui sépare la parution de *Prison* de celle du prochain livre dont le thème principal est la ville? De l'autre côté de la ligne de crête de *Prison*, il y aura eu vraisemblablement un moment de latence de l'écriture urbaine. Bien sûr, la ville désormais est partout : dans le *Paysage fer*, dans le parcours des figures du rock, dans le rayon d'action de la machine *Daewoo*... Un travail s'accomplit dans les cercles de l'usine et du paysage, qui concerne le même monde urbanisé, le monde présent. Pourtant, le rêve demeure : faire un livre de la ville, un livre qui *soit* ville.

L'écriture de *Tumulte* est guidée par ce rêve. Le livre se présente comme un renouvellement : « Je découvrais progressivement qu'il s'agissait pour moi d'une étape importante, d'un renouvellement » (4<sup>e</sup> de couverture). *Tumulte* provoquera un grand débordage de l'écriture urbaine, puisqu'il sera suivi d'une succession rapprochée d'expériences littéraires focalisées sur la ville. À l'exception de *l'Incendie du Hilton*, toutes ces expérimentations auront été jusqu'à maintenant pratiquées sur support numérique. Elles ont parfois donné lieu à des publications aux éditions publie.net, mais elles procèdent en aval d'un usage intégré et quotidien des outils numériques et des canaux Internet. Ainsi, les textes et les photos de *Société des amis de l'ancienne littérature* (2008c) ont d'abord paru au jour le jour sur *Tiers Livre* (tierslivre.net), tandis que ceux d'*Habakuk (formes d'une guerre)* (2009a) ont paru anonymement sur habakuk.fr avant d'être rapatriés sur la plateforme principale de Bon (*Tiers Livre*) puis de paraître en un bloc sur publie.net. Le destin de *Tumulte* n'est pas très différent, si ce n'est que l'expérience a débouché sur la parution d'un livre papier chez Fayard : il s'est d'abord agi d'une expérience Internet, avec textes et photos, commencée sur un site externe et anonyme (tumulte.net) puis poursuivie sur *Tiers Livre*.

On entre ici dans un univers nouveau, dont on ne ressortira pas, parce qu'il abrite encore aujourd'hui le travail de Bon. Désormais, il me sera impossible de faire abstraction, dans les



derniers chapitres de mon étude, de la question du support. Mais en posant cette question, je ne dérive pas à distance des problèmes d'esthétique qui sont les miens. En fait, en employant la notion de « livre » comme représentation de l'écriture et de la bibliothèque dans leur rapport à la ville, je suggérais déjà l'idée d'une sorte de « figuration esthétique » de la matérialité de l'écrit à l'intérieur des textes.

Qu'est-ce qui, du rapport entre le livre et la ville, se transforme au contact des nouveaux supports et des nouvelles circulations de l'écrit? Il me semble que l'on assiste au renversement de l'idée même de *livre* telle qu'on la connaît. Or, si la ville est un peu l'envers du livre, ne retrouve-t-on pas, *de l'autre côté*, une certaine image de la ville? C'est en tout cas l'intuition qui me guidera dans les trois derniers chapitres de mon étude, lesquels se succéderont comme autant de brefs aperçus du travail le plus récent de Bon. À commencer par *Tumulte*, où l'écriture s'ouvre au bruit du monde pour progresser vers la fusion de trois paires d'opposition parallèles : le jour et la nuit, le réel et la fiction, la ville et le livre.

#### LE BRUIT DU MONDE

À lire la phrase suivante de l'avant-propos de *Tumulte* – lequel reprend, à part précisément cette variation, une partie du texte de quatrième de couverture –, on pourrait croire que Bon en a fini avec l'expérience des voix du réel : « J'avais sur ma table de travail un mince livre-poème d'André du Bouchet : *Tumulte*, et ce très vieux mot résonnait de la totalité de ses emplois, depuis *La mer commença tumultuer du bas abysme* de Rabelais, ou dans Baudelaire *Je te hais Océan, tes bonds et tes tumultes / Mon esprit les retrouve en lui* » (7). Serait-on revenu au primat du livre, après tant d'années à confronter la langue à ce qui ne relève pas de lui, mais de la ville? Les voix du réel se sont-elles tues? Ce n'est sans doute pas aussi simple. En tout cas, la petite phrase de Heidegger qui m'a servi jusqu'à maintenant de repère dans mon approche des villes de Bon (« Les paroles sont des sources que le dire creuse davantage ») conserve malgré tout sa pertinence. Au départ, il y a une parole, un seul mot : « tumulte », dans lequel le dire descendra. Mais c'est un mot des livres, un mot de du Bouchet ou, en amont, de Baudelaire, de Rabelais.

*Tumulte* amorce un nouveau déplacement. Ce n'est pas qu'il y ait « retour » à la configuration de *Décor ciment*. Plutôt, Bon travaillera à abolir l'opposition qui a structuré sa pratique de la ville depuis le début. Le « tumulte » est ce qui, dans les livres, renvoie à la vastitude du monde (la mer de Rabelais, l'océan de Baudelaire). Il est forgé sur le même radical que le mot « tumeur » (le Littré) : il désigne une sorte de maladie du monde, un gonflement. Ne parle-t-on pas d'ailleurs du « tumulte du monde »? Inversement, il est ce qui, du monde, renvoie au livre, parce que le tumulte est bruit, comme la parole du livre, mais surtout parce que, au sens figuré, il est trouble intérieur. Or, la littérature (ou ce que l'on entend aujourd'hui sous ce nom) est, depuis bien longtemps, brassage du tumulte, purgation des passions, *catharsis*.

L'idée de *Tumulte*, c'est de faire entendre le bruit du monde présent. C'est d'arracher à la ville ses histoires, ses fictions, ses mots : ce qui, en elle, est livre déjà. On comprend mieux ainsi le « point final » du livre : « Je suis muet, et j'ai envie de crier : j'ai trouvé le point final à cette année continue de *Tumulte*, il crie sans moi, qui suis muet. Cette semaine, c'est une parole de tous qui hurlait, une parole à vous fâcher le monde. Tumulte : de notre côté, chez nous, contre eux, plus forte qu'eux » (514). Sous le mot « tumulte », le dire a finalement découvert le mutisme du sujet et la « parole de tous ».

Je me propose maintenant de retracer sommairement le chemin d'écriture qui a conduit à cette découverte.

#### LE JOUR ET LA NUIT

*Tumulte* est un livre si foisonnant qu'il est difficile de s'y retrouver. Le paratexte peut fournir des indications précieuses. J'ai cité déjà certaines phrases de l'avant-propos; je cite maintenant la quatrième de couverture :

Le 1<sup>er</sup> mai 2005, venu de nuit à ma table de travail pour cause d'insomnie, j'imagine une sorte de livre fait tout entier d'histoires inventées et de souvenirs mêlés, ces instants de bascule dans l'expérience du jour et des villes, écriture sans préméditation et immédiatement disponible sur Internet. Même, je le voulais anonyme. [...] Finaliser chaque jour un texte oblige à ce que les censures qu'on ouvre, les pays fantastiques qu'on entrevoit, on les laisse aussitôt derrière soi. Alors naissait un livre fait de ces chemins accumulés, un défrichement imprévu, soumis à la

friction du monde et des jours. Est-ce que ce n'est pas aussi tout cela, le roman? (4<sup>e</sup> de couverture)

On note la fréquence du mot « jour » dans le texte : trois apparitions en seulement dix lignes. Cela est lié bien sûr à la contrainte induite par la technologie numérique : il s'agit de « finaliser chaque jour un texte » et de le rendre « immédiatement disponible sur Internet ». La notion de « jour », dont on verra l'importance esthétique, suggère que l'expérimentation de nouvelles modalités de publication et de circulation de l'écrit a des répercussions formelles directes. Je ne parle pas seulement de la brièveté des quelque 224 textes qui composent le livre (226 avec l'« Annexe : liste des articles à écrire » et l'« Index », qui sont partie intégrante du livre), mais aussi de la temporalité de l'écriture. Le « jour », ce n'est pas seulement les vingt-quatre heures auxquelles renverrait une analyse génétique. Il s'agit surtout d'un concept temporel, lié très étroitement à celui de présent, et qui gouverne l'écriture de *Tumulte* de bout en bout. Il n'est certainement pas inutile de citer de nouveau un extrait du passage clé de « la Parole d'Anaximandre » de Heidegger (dans les *Chemins qui ne mènent nulle part*), qui traite du présent : « Il [le présent présent] séjourne en arrivée et départ. La Journée (*das Weilen*) est le passage de venue à allée » ([1949] 1962 : 421). La « Journée » est cette pulsation de la venue et du retrait, de l'arrivée et du départ propre à l'immédiat présent. Voilà qui incite à relire différemment cette bribe de la quatrième de couverture : « les censures qu'on ouvre, les pays fantastiques qu'on entrevoit, on les laisse aussitôt derrière soi ». Dans la « Journée », ce qui émerge à la surface du visible (« on entrevoit ») ou de « l'ouvert » (« on ouvre ») est « aussitôt » bouté arrière, pour être renouvelé la journée d'après, c'est-à-dire, en l'occurrence, le texte suivant. On reconnaît là une temporalité très similaire à celle que l'on a pu observer dans *C'était toute une vie* par exemple : une suite de « moments » composant un « séjour ». Seulement, dans *Tumulte*, l'écriture se conforme davantage, esthétiquement, à la mesure du « jour ».

Dans le texte de quatrième de couverture, le jour est couplé tantôt avec la ville (« l'expérience du jour et des villes »), tantôt avec le monde (« la friction du monde et des jours »). Ce qui vient et repart, ce serait le monde et la ville, le monde des villes. Non pas comme réalité séparée, mais comme mouvement même de l'écriture et comme idée du livre. Le fragment 13, intitulé « Il y a de toute façon l'étreinte », va dans ce sens (il est d'ailleurs sous-titré : *de l'écriture qui vient*) :

Que le livre soit étreinte, il y a l'accumulation, la ville, et ce qu'on cherche de débord : à quoi tiendrait le rêve qu'on a du livre, qu'à l'étreinte qui vous prend d'un monde, le nôtre et si reconnaissable, mais soudain devenu étrange? Depuis si longtemps tu rêvais de ce livre, tu es au bord, tu l'ouvres. Tu ne sais rien des images que tu vas ouvrir, juste qu'elles sont proches. (27)

On ouvre le livre comme on ouvrirait un monde, sans savoir ce qui va se *présenter*, puisque le jour sans cesse remplace ses images. Monde « nôtre et reconnaissable », mais devenu « étrange ». On perçoit dans cette notion d'étrangeté le premier mouvement de bascule de *Tumulte* : le reversement du jour dans la nuit.

La quatrième de couverture est en elle-même un nocturne : « venu de nuit à ma table de travail... »? L'écriture est une nuit, une « boutique obscure », pour reprendre l'un des sous-titres récurrents du livre (*de la boutique obscure*), qui sert à identifier les récits oniriques<sup>44</sup>. *Tumulte* fait en effet la part belle au rêve (par exemple : 131. « Rêve de l'encre sur les doigts », 154. « Boulangerie du rêve », 179. « Rêve avec librairie », etc.), à la nuit (par exemple : 90. « Rien que la connerie humaine », 134. « Affiches, toiles, nuit », 147. « Train, soir et pluie », etc.), à la mort (par exemple : 36. « Il n'est cimetière que Paris », 65. « Le mort a explosé », 138. « Morgue de Paris », etc.), parfois au trois en même temps. Le rêve, la nuit, la mort sont autant d'envers du jour, autant de renversements de la ville et du monde. Non pas que le jour s'efface, mais il se confond dans la nuit de l'écriture. *Tumulte* extorque de l'étrange et de l'obscur au réel le plus prosaïque, le plus « diurne » : la *vie des gens* par exemple (un autre sous-titre récurrent) ou cette « Histoire racontée par ma voisine » (sous-titrée *les crimes ordinaires n'appellent pas littérature*), ou bien une nouvelle du monde (54, « Attentats de Londres, le 7 juillet 2005 », 211. « Aspect juridique neuf des e-mails ») ou encore une anecdote personnelle du jour (102. « Agence de voyages Meridiana plus jamais »). Bon invente ainsi un nouveau fantastique urbain (voir l'expression « pays fantastiques » de la quatrième de couverture, mais aussi le texte 34. « Exhumation du crâne de Baudelaire » : « J'ai rêvé si longtemps d'entrer dans le clan si restreint des auteurs du fantastique » – 69), fait d'histoires prises directement à la ville. Puisque, comme le disait déjà

<sup>44</sup> Il s'agit d'un clin d'œil à Perec (1973) qui, dans *la Boutique obscure*, récitait « 124 rêves ».

Michel de Certeau : « Un fantastique est tapi là, dans le quotidien de la ville » ([1980] 1994 : 190)<sup>45</sup>.

#### LE RÉEL ET LA FICTION

L'idée d'un « fantastique du quotidien » déjoue la séparation entre littérature réaliste et littérature de fiction. De fait, l'opposition réel/fiction se superpose sans reste à l'opposition jour/nuit – pour être, comme elle, abolie. La quatrième de couverture annonçait déjà un mélange « d'histoires inventées et de souvenirs ». *Tumulte* est un livre hétérogène, hybride. Un bon nombre de fragments sont sous-titrés *suite autobiographique*. D'autres sont au contraire désignés comme des fictions. Par exemple, le texte 32, « Ce serait comme une lettre », est sous-titré *c'est une fiction* et il présente un dispositif complexe, « artificialiste », qui relève des « machines de compréhension complexes » (Rancière, 2000 : 60) du domaine fictionnel :

Bon, ce serait comme une lettre, tu serais là sur la scène avec moi et tu ferais semblant de ne rien entendre. Ou bien pourrait-on m'expliquer cela à moi acteur : c'est moi qui parle, tu es sur scène avec moi, mais précisément tu as très bien compris, tu m'entends, et c'est moi qui parlant dois tâcher d'expliquer ce que je refuse dans ma tête de comprendre. (64)

On pourrait citer encore plusieurs autres textes de *Tumulte* procédant de constructions fictives complexes, qu'ils soient identifiés ou non comme des « fictions ». Mais à vrai dire, il devient de moins en moins possible, de « jour » en « jour », de distinguer fiction et non-fiction – tout comme il devient *fantastiquement* impossible de distinguer le jour de la nuit. Tout est dit dans le texte 51, « L'écriture comme divergent » :

Il se crée des séries. On ouvre une trappe autobiographique, un lieu, une époque, un paysage, et il s'enchaîne d'autres images, d'autres perceptions, autour de ce qu'on a ouvert. Il faut les attendre. Il faut accepter comment leur poids spécifique entraîne ailleurs la machine. Il est temps de basculer à nouveau dans le récit. Il est temps de s'imposer à nouveau que ces fantômes de vous-même que sont les acteurs s'en emparent et que le travail, si c'est ainsi que se définit l'écriture de théâtre, emporte la matière un peu plus loin que là où vous leur aviez laissée.

---

<sup>45</sup> Voir aussi Sansot (1984 : 425s.).

Il s'agit de devenir le spectateur de cette étrangeté qui s'est construite sous ses mains, mais hors de soi, ailleurs que soi. Alors, une toute petite translation horizontale, et on peut revoir le même paysage, son paysage, depuis cet ailleurs. La fiction naît ici. (123)

Écriture de théâtre ou pas – on a vu que, chez Bon, le théâtre est avant tout un mécanisme d'illusion –, le réel bascule dans la fiction. L'autobiographique se déplace légèrement, le « je » devient un « fantôme », le soi une « étrangeté », le pays un « ailleurs ». Et c'est déjà une manière de laisser parler le monde – ce qu'il compte, en soi, de fictions.

#### LA VILLE ET LE LIVRE

Dernière opposition, qui se superpose parfaitement aux deux précédentes : celle de la ville et du livre. Tout comme le jour se fond dans la nuit, tout comme le réel bascule dans la fiction, la ville de *Tumulte* aspire à devenir livre. À vrai dire, l'abolition des oppositions jour/nuit et réel/fiction apparaît secondaire en regard de ce grand chemin d'écriture qui tend à confondre, au bout de lui-même, la ville et le livre. Il faut lire le texte 196, « Je parlerai une fois de Bombay », précisément sous-titré *des villes et des livres* :

[L]a ville renvoie aux livres. La ville est suffisamment grande pour que tous les souvenirs distincts qu'on y a, musiques écoutées, soirées partagées, îlots précis d'un restaurant et d'une conversation, comme les lignes transversales ou obliques de tous trajets et toutes marches qu'on y a faits [...], soient comme les histoires que ce livre dont on rêve rassembleraient [*sic*] : magie des livres qui vous mettent en peine de retrouver telle histoire, tel lieu pourtant clairement évoqué lorsqu'on l'avait croisé ou lu.

Ce *Tumulte* touche à sa fin : les livres et les villes en deviennent l'horizon, et les deux horizons lentement se superposent et se confondent. (437)

Le rêve – et *Tumulte* est l'écriture de ce rêve même –, c'est que les histoires soient comme des trajets dans la ville, que ce soit la ville même qui parle à travers elles. La dernière phrase de l'extrait cité est presque trop belle : les deux horizons de la ville et du livre « se superposent et se confondent ». Mais cela se fait, dit-on, « lentement » : c'est là le cheminement, la trajectoire de l'écriture, que d'avancer vers la rencontre des horizons du jour et de la nuit, du réel et de la fiction, enfin de la ville et du livre.

*Tumulte* est cet ensemble de « chemins accumulés », un « défrichement imprévu », pour reprendre les mots de la quatrième de couverture, lesquels ne peuvent manquer de rappeler Heidegger. Des chemins, c'est-à-dire autant de passages de la venue à l'allée, du jour à la nuit, de la présence à l'absence. Et le livre est la somme de ces chemins, un nouveau *Livre des passages*, formé à la ville contemporaine. Partout, dans *Tumulte*, ce sont trajets, passages (15-16), enfilades et labyrinthes (113), « chemins de la ville » (239). Dans ce livre, on peut déambuler : « On déambule dans le souvenir des villes comme on souhaite ce livre où déambuler d'une histoire à un rêve, d'une chambre à telle brute image de rue » (437). Livre aux accès multiples, comme une ville : on peut l'ouvrir à n'importe quelle page, et y entrer. De tous les livres existants de Bon, *Tumulte* est sans doute celui qui se rapproche le plus de la proposition d'univers de Stephen Hawking : fermé (il y a un « point final », on l'a vu), sans bords (partout ouvert), indéfiniment expansif : « Ainsi, de notre univers, le grand tout qui nous entoure, dont on a eu le temps de se familiariser depuis quelques décennies avec l'idée qu'il est à la fois fermé et sans bords (et cette idée, l'appliquer au livre qui se construit), nous apparaît-il maintenant comme mouvement d'éloignement » (*Tumulte*, 311).



## CHAPITRE 15

### *L'INCENDIE DU HILTON. L'ÉCRITURE TRANSPARENTE*

« Liste des lieux qui pourraient fournir appui à conte fantastique : souterrains de Montréal, passages de Prague, la rue droite de Luçon ». Il s'agit d'une note de *Tumulte* (523) intégrée à l'« Annexe : liste des articles à écrire ». J'y vois le germe de *l'Incendie du Hilton*, un livre qui prendra précisément appui sur les galeries souterraines de Montréal pour reconstruire « au-dessus » une ville fantastique. Cela dit, Montréal n'est jamais nommée, sauf dans le « Carnet » présenté à la fin, mais alors l'acte nominatif est aussitôt nié : « c'est comme Montréal non nommée » (149). On peut dire, pour reprendre le sous-titre de l'« Annexe » de *Tumulte*, que *le carnet de travail appartient aussi au projet* (515). C'est même là toute la force de *l'Incendie du Hilton*, que d'intégrer les échafaudages à la construction du livre. Il s'agit d'une tendance de plus en plus forte de l'écriture de Bon, qui se vérifie également dans le *Bob Dylan*, auquel le « Carnet » du *Hilton* renvoie discrètement *via* le mot « coda » (voir le chapitre 9 de cette thèse) : « Négociations d'écriture : un fichier texte en avancée linéaire, doublé d'un carnet de notes virtuel. Puis intégrer directement le carnet de notes au fichier texte : se dire que ce carnet figurera alors dans la construction définitive du livre, le prolongera comme une coda » (158). Quel sens donner à un tel procédé, en regard de l'écriture de la ville et du concept d'immédiat présent? Il n'est pas interdit d'y voir, comme le proposait Julien Gracq en 1980 dans *En lisant en écrivant*, un

retour en force, dans la littérature, de la marginalité sous toutes ses formes, qui marque notre époque beaucoup plus que la nouveauté ou la vigueur de son apport. Réintronisation au cœur de la littérature de tous ses anciens laissés-pour-compte. Délaissement du *chef-d'oeuvre* au profit de tout ce qui, de l'écrivain, babille et jase encore autour de lui en liberté [...]. (284)

Voilà qui inciterait, en tout cas, à revoir sous un jour neuf les notions de « marginalité » et d'« exclusion ». Intégrer l'inachevé, l'incomplet, le duratif à la construction définitive du livre, ne serait-ce pas rejoindre une organicité et une activité internes, à même d'ouvrir un accès au présent de la ville et du monde? Puisque le langage n'a d'autre matériau que lui-

même pour « répondre » au réel, que peut-il faire d'autre, après tout, pour espérer attraper dans ses rets des « réelles présences » (Steiner, [1989] 1991), que de se rendre présent à lui-même?

Je reprends ici un chemin déjà emprunté, notamment dans la première partie de mon étude, où les usines et les garages sont apparus comme des biais à travers lesquels l'écriture mirait son propre processus de production. Or, dans l'écriture urbaine de *l'Incendie du Hilton*, la « présence à soi » de l'écriture se verra radicalisée esthétiquement. Un autre nom pour « présence à soi », c'est « transparence ». C'est sans doute là le mot-clé de ce texte qui dresse une ville écrite fantastiquement transparente, en réaction à l'invisibilité régnante du monde. C'est du moins par cette porte-là que je me propose d'entrer dès à présent dans le livre, dans la ville.

#### L'ENVERS DE LA VILLE

La littérature conquiert des nouveaux territoires esthétiques en élargissant le domaine de ce qui « mérite » d'être dit ou montré, en recouvrant des champs d'obscurité. La ville contemporaine se refuse au voir et au dire, particulièrement en sol d'Amérique, comme cela est dit dans le « Carnet » :

De mon premier voyage dans cette même ville et en avoir alors vu si peu – les villes d'Amérique me semblent toujours garder une part de cette transparence, cette invisibilité. Pas moins opaques probablement que les nôtres, mais l'éclatement, la disposition, qui supprimeraient la part ostensible du secret. La marque intime contenue dans les noms mêmes de nos propres villes, Prague, Rome, Berlin, tant d'autres : ici, une idée inaccessible. (156-157)

Le secret, le fait même que la ville se cache, cela se cacherait, dans la ville américaine, derrière une transparence, une sorte de lissé. Bon va pourtant prendre le parti de cette transparence : c'est cela même qui sera rendu visible.

Le prétexte de *l'Incendie du Hilton* relève *a priori* du négligeable, de ce que le monde contemporain relègue dans le domaine de l'invisible. Un incendie sans conséquence à l'hôtel Hilton Bonaventure à Montréal : « le plus parfait des non-événements. Des victimes, des blessés, des morts, dans l'immense catastrophe ordinaire du monde : rien, aucun » (9). Pour

toute visibilité, l'incendie du Hilton n'aura eu droit qu'à « une brève de six à huit lignes, toujours la même, sur le site des agences de presse, et reprise dans ceux des journaux et radios » (154). C'est un événement de rien. Et pourtant, éprouvé de l'intérieur, il suffit à décaler légèrement l'attention, juste assez pour révéler les espaces négligés et évidés de la ville (couloirs, gares, parkings, galeries, etc.) :

Ces gares-là, et les parkings qui les entourent, ne méritent pas attention : à moins, comme nous l'étions cette nuit à la patinoire, qu'on s'y retrouve soudain à y vivre, pour les deux heures de suspension de trafic qu'entraîne immanquablement un suicide sur voie, ou, pour une tempête de neige ou un accident de caténaire, que tout un train soit des heures et des heures à attendre : qui ne l'a pas vécu, n'en a pas souvenir? (106)

Décalage ordinaire. Mais qu'on s'y attarde, qu'on s'y arrête par l'écriture, et il se peut que la ville se révèle. Non pas extraordinairement, mais dans l'ordinaire même de son invisibilité, ainsi que le disent ces deux phrases « dialoguées » du « Carnet » (placées entre guillemets, comme de reproduire le léger décalage qu'elles suggèrent?) : « “On ne fait pas de littérature avec de l'exceptionnel : rien qu'avec de l'ordinaire. – Mais justement, si c'est tout un pan invisible du plus ordinaire qui surgissait brusquement, quatre heures durant?” » (152)

Alors le livre est la recreation dans la langue de la durée de ces quatre heures qui séparent l'alerte d'incendie et la réintégration des lieux : il fait 183 pages, on met environ quatre heures à le lire (comme on met théoriquement vingt-quatre heures à lire l'*Ulysse* de Joyce ou trois heures à lire *l'Enterrement*). Cela dit, il ne s'agit pas d'une durée chronologique : l'« Alerte » (23-30) précède l'« Arrivée » à l'hôtel, certains chapitres n'ont pas de référent temporel précis (« le Hilton », « Carnet »), l'un se réfère même à un événement parfaitement séparé de l'espace-temps de l'incendie du Hilton (« Dreux, le Bridge »). On ne compte pas les phrases, particulièrement dans le premier chapitre (« le Hilton »), qui disent, de diverses manières, comment le livre en construction procède d'un temps « coupé » : « Construction de nuit, construction d'une ville ou de l'envers d'une ville, construction d'un temps coupé de la grande loi du monde, comme nous l'étions, et qui pourtant exhibait soudain à nu, très provisoirement, toutes les lois cachées du monde » (10). C'est cette rupture dans le continuum du temps réel ou existentiel qui fait que la ville se renverse et que le monde exhibe ses lois cachées. Un peu plus loin, la phrase se fait plus précise, qui redit la coupure : « On traverse ainsi le présent, on est en son lieu même, on en

est évincé, et à quelques dizaines de mètres dans la ville, voilà qu'on est radicalement jetés dans un temps séparé? » (13) Il y a le présent, qui relève de l'expérience immédiate du monde, de ce que l'on « traverse ». Puis il y a cette « éviction », qui prend la forme narrative de l'« évacuation » du Hilton pour cause d'incendie. C'est alors que l'on passe dans un temps « séparé », « coupé », décalé, depuis lequel, à deux mois de distance, on pourra réinventer littérairement le présent, reconstruire la ville dans la langue : « ce qui, à deux mois de distance, est une réinvention du temps » (17).

Temps du livre, temps de l'envers de la ville : combien de phrases encore qui disent la bascule, la renverse, le passage « de l'autre côté » (19)? L'ouverture même : « Cet incendie du Hilton comme allégorie de la ville, et la ville comme allégorie du monde : où étions-nous, quelle ville, quel monde, qui soudain basculait dans son envers? » (9) « Allégorie », parce que la ville, comme on le sait, « n'existe pas, c'est une idée » (Malaparte, cité par de Certeau, [1980] 1990 : 157). Et parce que le monde en entier apparaît chez Bon comme un « problème »<sup>46</sup>. En somme, la ville et le monde sont des *abstractions*, qui adviennent dans la coupure. Ce sont ces abstractions qui deviennent visibles, remarquables, de « l'autre côté », dans le temps séparé : les symboles du « moderne » (un mot plusieurs fois répété et qui suggère paradoxalement l'idée d'un vieillissement), les « lois du monde » (celles du commerce par exemple, surreprésenté dans les galeries, dans l'hôtel, dans le Salon du livre : « cette lisse cathédrale du commerce » – 102), les géométries abstraites de la ville (l'insaisissable étagement des lieux, qui fait l'objet du chapitre 4. « Arrivée ») et ainsi de suite.

Le roman est cette déambulation dans l'envers, dans les coulisses de la ville, où le présent ordinaire se sépare et se présente comme surface abstraite et signifiante. Les couloirs et les galeries, arpentées de jour dans une sorte d'aveuglement, deviennent, dans la nuit de l'incendie, des géométries visibles. Le renversement procède d'une structure paradoxale, en chiasme, le jour s'associant à l'invisible et la nuit au visible : « Tout cela, dans la vie diurne, on l'ignore. Ce sont des signes de la ville qu'on identifie parmi les autres, mais n'exigent pas

---

<sup>46</sup> Toute un pan du discours d'*Exercice de la littérature* est embrayé sur cette citation de Heidegger, tirée de ses cours de 1929 : « progresser vers une présentation du monde comme problème » (60s.).

qu'on les remarque, à moins qu'on en ait l'usage spécifique » (110). Cette bascule est la condition même du passage du « produit » à l'« œuvre », pour reprendre la terminologie de Heidegger, lequel écrit dans ses *Chemins* : « Mieux un produit nous est en main, moins il se fait remarquer (par exemple, comme tel marteau), et plus exclusivement le produit se maintient en son être-produit » ([1949] 1962 : 73). C'est ce que Bon définit comme « l'usage spécifique » des signes du monde diurne. Le concept de « produit » englobe ici l'ensemble des constructions de la ville, mais aussi les produits du commerce, les livres même (voir le chapitre 13. « De l'édition et du commerce des livres »). Or, selon Heidegger, le produit devient œuvre dès lors qu'il est dégagé de son utilité. Et c'est précisément ce qui se passe, dans la nuit de l'incendie du Hilton : les signes du commerce et du moderne tombent dans l'inutilité et, par là même, se révèlent comme abstractions visibles, lisibles. Alors l'art, la littérature devient possible.

#### UN CORPS TRANSPARENT

Comme c'est souvent le cas chez Bon, les processus et les fonctionnements de l'écriture se cristallisent autour d'une image poétique centrale et forte. Dans *C'était toute une vie*, par exemple, il s'agissait du Panorama. Dans *l'Incendie du Hilton*, il s'agit de la patinoire, où le narrateur a été installé, en compagnie d'autres évacués, la nuit de l'incendie. Je cite une notation du « Carnet » :

Nuit : avoir affaire non pas à un monde vide, mais à un monde déserté. Ainsi la patinoire : nous occupions les banquettes, chaises et tables installées pour accueillir en masse les spectateurs, mais manquait le spectacle. Le spectacle, c'était l'incendie, nous lui tournions le dos, et de toute façon il n'y avait rien à voir. Alors, dans la patinoire, on se regardait soi-même. (155)

Tout serait à commenter dans cette image-paragraphe d'une grande densité. Le mot « nuit », présenté en ouverture, dit l'envers du jour et de l'invisible. Il est question d'un monde « déserté » par le jour, par son spectacle aveuglant. Le mot « spectacle » rappelle bien sûr la *Société du spectacle* de Debord ([1967] 1971). C'est ce monde-là qui dévoile dans la nuit ses coutures. Pourtant, pas de spectacle, pas d'incendie. Mais justement, « il n'y avait rien à voir » : c'est l'invisibilité même, l'absence et la transparence, qui se rendent négativement visibles, présentes. « Alors, dans la patinoire, on se regardait soi-même » : c'est

l'*autoréflexivité* qui est dite, le « soi-même » renvoyant moins à un quelconque sujet (d'ailleurs neutralisé par le « on ») qu'à l'autotélisme de l'écriture. L'image de la patinoire cristallise le processus d'autoréflexivité généralisée d'une écriture qui se rend partout présente à elle-même, qui se rend transparente, afin de révéler l'invisibilité régnante du monde. « La patinoire vide, pure surface réfléchissante » (152) : n'est-ce pas l'image parfaite de la transparence et de la réflexion?

L'autoréflexivité renvoie au livre comme « corps », au sens le plus large du terme : élément, matière, solide. L'image du livre comme corps – comme *corpus* – n'est certes pas neuve, mais Bon la renouvelle au contact du monde immédiat. Elle est contenue dans la métaphore suivante, dite précisément « organique » :

C'est la spécificité de cette ville, son réseau de galeries et couloirs. Elle les a inaugurés la première, dans la splendeur des nouveaux temps béton : circuler par toute la ville de poche en poche sans avoir jamais à sortir à l'air libre. On les voyait, eux si bien habitués, foncer aux bifurcations, aux escaliers passant sous les rues ou les enjambant, là où chaque fois nous on devait hésiter et chercher la signalisation. Ainsi, une métaphore organique de la ville : non plus des bâtiments séparés par le dehors hostile et venteux, mais l'individu circulant dans le corps de la ville, comme dans notre propre corps se font les circulations. On changeait d'univers, la notion même de dehors ou d'intérieur n'avait plus cours. (109)

Les galeries, les couloirs et les souterrains de Montréal remplacent ainsi les passages parisiens de Benjamin à titre de métaphore dominante de l'urbain. La ville a changé (on « changeait d'univers ») : elle ne se saisit plus comme « passage » du dehors au dedans; elle abolit « la notion même de dehors ou d'intérieur ». Or, qu'est-ce qu'un corps (« le corps de la ville ») sans dehors ni dedans, sinon un corps transparent? La ville est devenue une masse pénétrable, poreuse : on s'y déplace « de poche en poche », on y « circule » (le verbe revient par trois fois) « comme dans notre propre corps se font les circulations ».

Ainsi le livre de Bon, qui est cette ville reconstruite dans la langue. Il est tissé de circulations de poche en poche, de la chambre au hall, de la patinoire au Tim Horton, de la gare aux galeries marchandes et ainsi de suite. Autant d'espaces disproportionnés, trop amples pour constituer de véritables « intérieurs », et pourtant fermés au dehors : non seulement murés, mais aussi couverts, comme la patinoire « sous [sa] coupole immense » (100). Ce sont des univers « fermés, sans bord » (Hawking), sans doute. Et qui rappellent ce que dit

Rancière des espaces photographiques et cinématographiques de Raymond Depardon : « un univers de portes battantes ouvrant sur des enfilades d'espaces trop larges pour faire passage, trop étroits pour faire séjour » (2000a : s.p.).

Tout cela – les espaces, les circulations – devenu visible comme à travers les parois d'un *aquarium*, une image deux fois itérée. Une première fois, dans le chapitre « Arrivée », lorsque le narrateur observe la ville à travers une grande baie en surplomb :

Fascinant paysage de centaines de fenêtres allumées, chacune avec son paysage miniature. Il existe donc des affaires pour autant de bureaux : et tout semblait exagérément net, découpé dans la nuit aux vives enseignes. Certains des buildings à l'arrière-plan devaient aussi servir d'habitations, en témoignait une plus grande diversité des rideaux. On regardait fasciné, et, les jours suivants, j'ai pu en voir bien d'autres venir comme j'avais fait se planter devant la baie, longtemps immobiles devant le gigantesque aquarium humain. (42-43)

Une deuxième fois, dans le « Carnet », alors que l'image se superpose à la métaphore organique de la ville :

Bizarre sensation récurrente d'aquarium : dans les aquariums on déambule dans la semi-pénombre, on tourne, on bifurque, les parois sont éclairées, et c'est le détail qui devient spectacle, d'ailleurs en tant qu'allégorie vaguement anthropomorphe (veille de la murène, doigts des axolotls, sommeil du crocodile) plutôt qu'écologie sous-marine. Ainsi la déambulation, toute cette nuit de l'incendie, dans les galeries de la gare, sauf que le spectacle c'était nous-même, et qu'il n'y avait pas de parois. (166)

« Pas de parois », c'est-à-dire pas de séparation du dedans et du dehors. L'image est parfaite, qui renvoie à la déambulation fantastique dans le corps translucide de la ville faite livre. « Sauf que le spectacle c'était nous-même » : phénomène où l'œil et l'objet, l'observant et l'observé, le dehors et le dedans se confondent, comme dans la science moderne.

D'où, aussi, l'impossibilité de trancher entre la « réalité extérieure » et le travail intérieur du rêve et de l'invention. Fiction ou non-fiction, *l'Incendie du Hilton*? Dans le « Carnet », on lit : « Utiliser des noms de personnes existantes, qu'elles aient réellement été à ce Salon du livre de Montréal, ou bien que je les y convoque fictivement, au nom de la logique même de mon récit : ne rien laisser qui permette de trancher » (158). Dorrit Cohn (1981) a résumé la littérature de fiction à un art de la « transparence intérieure ». Mais qu'advient-il quand la frontière entre l'extérieur et l'intérieur n'existe plus? Bon ne fait pas « comme si » – comme



s'il voyait dans la tête des autres. Cependant, il fait sans cesse parler ses « personnages » – le « vieil écrivain » non nommé par exemple, ou encore les frères Jean et Olivier Rolin –, dont on ne peut savoir s'ils étaient véritablement présents cette nuit-là ni s'ils ont prononcé les paroles qu'on leur prête. On ne fait pas que déambuler, dans *l'Incendie du Hilton* : on parle aussi, et beaucoup. En témoigne le titre des deux chapitres identiquement intitulés « Conversation au Tim Horton » (chap. 7 et 12). Mais aussi l'étrange chapitre 9 (« Dreux, le Bridge »), qui raconte un séjour (probablement fictif, mais comment savoir?) dans un hôtel du groupe Hilton sis dans une commune d'Eure-et-Loir, en France, où le narrateur se serait rendu pour un stage de récupération de points de permis de conduire. Quel rapport, outre la filiation commerciale, entre le Bridge de Dreux et le Hilton de la Montréal non nommée? « Voilà, c'est ce que j'avais fait juste avant de prendre l'avion, et passer du Bridge de Dreux [...] au Hilton au-dessus du Salon du livre. En fait, exactement la même chose : deux jours dans un hôtel sans sortir, avec conversations obligées » (90). « Et c'est à cela aussi qu'ils servent, les hôtels, le Bridge comme le Hilton » (91) : ce sont des lieux où l'on converse. Il n'y a pas de différence, au total, entre circulation et conversation : ce qui partout circule dans le livre fait ville, ce sont des paroles, comme autant de sources que le dire creuse davantage, déployant littérairement des espaces sans dehors ni dedans, des galeries. Ce n'est pas l'autre ou le personnage qui devient une transparence, comme dans la fiction selon Cohn. C'est le livre en entier qui se laisse traverser comme un corps translucide et réfléchissant (réflexif). Et les paroles et les corps, qu'ils aient ou non ancrage dans le réel, y circulent sur un seul et même plan indistinct.

#### CONSOMPTION DU LIVRE

L'étymologie du verbe « converser » est très parlante. Selon le Littré, « *Conversari* signifie proprement être retourné fréquemment; de là le sens de fréquenter, vivre avec ». On voit la parenté avec le champ lexical du « renversement », de l'« envers », de l'« inversion », etc. On dit par ailleurs : « converser avec les livres ». En l'occurrence, s'entretenir dans la nuit avec des écrivains invités au Salon du livre, c'est presque déjà converser avec des livres – Bon les fait d'ailleurs littéralement parler « comme des livres ». Mais il y a aussi ces

masses de bouquins accumulés au Salon, dans les fondations de l'hôtel même où l'on dort. Cela s'appelle « vivre avec » les livres, selon le vieux sens du mot « converser ».

Le rapport complexe du livre et de la ville est résumé dans une image diagrammatique :

Alors j'aurais voulu ce récit une sorte de miniature avec immeuble noir, une vue en perspective mais qui contienne la totalité de ce qui, ces quatre heures, nous était venu intérieurement en résonance, quinze étages dessus et cinq dessous, avec tout en haut en surplomb l'hôtel en flammes et, dans l'entrelacs souterrain des racines, ce qui y gravitait pour trois jours d'un autre monde, lui aussi en bascule, cette fête de l'édition et du livre [...]. (10)

La ville et le livre sont présentés comme simultanément en bascule, ne se rejoignant sans doute que dans cette bascule. Au reste, la structure d'inversion ou de symétrie qui définit leur rapport prend une forme schématique : la ville au-dessus, les livres dans les souterrains.

Dernier livre papier publié par Bon à ce jour, *l'Incendie du Hilton* accomplit un double renversement de la ville et du livre. Certes, le renversement de la ville fonde la possibilité du livre, de *l'Incendie du Hilton* lui-même. Mais ce livre tend à l'effacement, par sa transparence d'une part, par sa *consommation* d'autre part, qui sont deux manifestations d'un même phénomène. Car il y a ici, comme déjà dans *Daewoo*, un « incendie dans le livre » (4<sup>e</sup> de couverture). Un incendie invisible, un incendie de rien, mais que le corps livresque rend visible comme tel – « transparence » signifiant non seulement « tout voir », mais voir l'invisible, voir le rien. Le roman est entièrement écrit dans le retrait de la ville et du livre. Il est la matérialisation et la présentification, dans l'écriture, de l'absence et de la transparence. Alors le « vivre avec » de la conversation devient le « prendre avec » de la consommation : le corps écrit se résorbe, se consume, et emporte avec lui les produits du monde contemporain, les livres y compris.

## CHAPITRE 16

### SUR QUELQUES EXPÉRIENCES RÉCENTES. LA VILLE ET LE NUMÉRIQUE

Dans ce dernier chapitre, j'aborderai quelques expériences récentes d'écriture numérique. Ce ne sera rien de plus qu'un survol rapide de certaines parcelles du travail en cours. Parce que l'on entre ici dans un domaine de myopie grandissante, les repères critiques qui m'ont guidé jusqu'à maintenant commencent à vaciller. À commencer par le repère éditorial que j'ai utilisé pour constituer (très simplement) mon corpus, parce qu'il garantissait une double validation des textes, et par l'auteur et par l'éditeur principal du moment. Or, qu'en est-il des textes parus sur *Tiers Livre* ou sur n'importe quelle autre plateforme autogérée? Et qu'advient-il quand l'auteur devient son propre éditeur, ainsi que cela se passe pour Bon chez publie.net? Je n'entends pas répondre à ces questions; elles sont déjà abondamment débattues dans les colloques, les journées d'étude et les dossiers de revues, de plus en plus nombreux, qui traitent de la question du numérique. La littérature contemporaine sur support numérique délimite d'abord un champ *pratique* que l'on doit aborder comme tel, avec les limites qu'il impose au discours théorique.

Aussi ce chapitre se veut-il proprement et simplement exploratoire. Il s'agit d'*ouvrir* sur l'univers numérique, de pointer dans la direction de l'inconnu ou de ce que Bon appelle « l'imprédictible »<sup>47</sup> – et c'est une manière d'éliminer la catégorie du futur de la réflexion sur le numérique. Une littérature s'exerce au présent sur les nouveaux supports, qui y reconduit les exigences et les fonctions les plus pérennes du littéraire. Ce qui est sûr, c'est que Bon continue, dans ses écrits numériques, à interroger le monde présent et à construire esthétiquement un nouveau concept de temps. Et cela, il le fait principalement à travers, l'écriture urbaine. La ville est en effet devenue, dans l'écriture numérique de Bon, un thème

---

<sup>47</sup> Voir la conférence que l'auteur a prononcé lors de l'Assemblée générale de l'ANEL à Montréal le 17 septembre 2009 et qui avait pour titre : « Avancer dans l'imprédictible ». Le texte de la conférence est disponible à l'adresse : <http://calameo.com/read/00000604127733be0ff4e> (page consultée le 31 juillet 2010).

central, omniprésent. Je proposerai ici un aperçu de deux villes écrites, deux villes numériques : *Société des amis de l'ancienne littérature* et *Habakuk (formes d'une guerre)*. Je clôturerai enfin mon développement en faisant signe vers le chantier continu de *Tiers Livre*.

#### *SOCIÉTÉ DES AMIS DE L'ANCIENNE LITTÉRATURE : LA VILLE COMME MUSÉE*

La rédaction et la publication de la *Société des amis...* sont antérieures à celles de *l'Incendie du Hilton*. J'ai choisi pourtant de réserver l'évocation de ce texte pour le dernier chapitre, parce que, contrairement au *Hilton* et même à *Tumulte*, il n'a pas été écrit dans l'horizon du livre. Comme je l'ai suggéré déjà, les textes de la *Société des amis* ont d'abord paru sur une base quotidienne ou régulière sur *Tiers Livre* avant d'être proposés en un bloc sur publie.net. Cela n'est pas sans importance : l'idée du livre s'en trouve, à l'intérieur même du texte (ou des textes), déplacée, et avec elle l'idée de la ville, qui lui est coextensive. De tous les écrits existants de Bon, la *Société des amis* est celui qui fait le plus de place aux thèmes du livre *et* de l'ordinateur. Ceux-ci s'y trouvent même hissés à égalité du thème de la ville. Le sous-titre choisi pour la réédition du texte en 2009 est très parlant : *Interrogations neuves des usages de la ville aux temps numériques*. La *Société des amis* interroge la ville dans le langage. Mais cette interrogation est modifiée, étant donnée la transformation de la conscience autoréflexive de l'écriture, laquelle ne se conçoit plus tant comme livre que comme *flux*.

Le texte-titre (« Société des amis de l'ancienne littérature ») inscrit cette opposition du livre et du flux dans l'espace de la ville :

La *Société des amis de l'ancienne littérature* (c'était le nom officiel) tenait à en conserver la coutume.

On retrouvait des récits de lecteurs : c'était un gage de prestige, dans certaines villes et certains temps, de disparaître plusieurs heures et, qui dans une chambre, qui dans un train, qui parfois même en pleine ville, sur un banc public, à une terrasse, de s'absorber dans une lecture sans flux. Donc on ne recevait rien : réellement, on n'était plus dans le flux. Les livres qui servaient à ces usages n'étaient pas aptes à recevoir le flux.

Nous avons, désormais, ces cabines hors flux. Nous avons appris combien il est bon, pour l'exercice mental, de se séparer du flux. (5-6)

La temporalité du récit est complexe. La narration semble provenir d'un futur indéfinissable. Elle évoque aussi un passé, un temps antérieur à la bascule numérique. Est-ce à dire que Bon délaisse le temps immédiatement présent? Non. C'est plutôt que le présent vaut ici pour l'ensemble du temps. Dans *l'Image-temps*, Deleuze énonçait cette possibilité : « Mais, suivant un autre versant, le présent peut-il valoir à son tour pour l'ensemble du temps? oui peut-être, si nous arrivons à le dégager de sa propre actualité, tout comme nous distinguons le passé de l'image-souvenir qui l'actualisait » (1985 : 131). L'inscription des temps futur et passé dans la narration ne sert qu'à détacher le présent du livre et de la ville (la « double bascule » dont traitera *l'Incendie du Hilton*) de son actualité. Bon usera beaucoup, dans sa pratique du fantastique sur support numérique, de l'imparfait comme temps paradoxal du futur. Son fantastique n'a rien pourtant de futuriste ou de prédictif. Il est toujours question de la ville d'aujourd'hui. Seulement, le présent, en se détachant de son actualité, acquiert une sorte de densité historique et devient, à ce titre, observable, questionnable, mesurable.

Tant et si bien que la ville de la *Société des amis* apparaît comme une sorte de musée du présent, ainsi que le suggère le titre du texte « le Nouveau musée mobile des coutumes urbaines » (159-161). On passe d'un espace à un autre, d'un « Lieu construit pour écrire » (7-10) au « Cimetière des hommes assis » (11-13), du « Café de la mort » (60-62) à l'endroit « Où furent les livres » (110). En même temps qu'elle interroge la ville, l'écriture de la *Société des amis* cherche à décrypter sa propre matérialité. La ville écrite n'est plus celle d'avant la bascule numérique. Le face-à-face simple du livre et de la ville est brisé. Désormais, il faut composer avec toutes les pratiques du flux et du blog (« De la condition de blogueur » [72-75], « Nettoyeurs de blogs » [81-84]). « Nous savons ce avec quoi nous avons rompu. La bibliothèque est générale, et non plus confinée à ces anciens silos à livres. Vous y accédez par le flux. Le temps et les lieux sont dans le flux, par les images, par les documents » (6). Il n'y a plus, d'un côté, la bibliothèque, et, de l'autre, le monde présent. La bibliothèque désormais est « générale ». Elle est dans le monde, dans l'espace-temps de la ville. « Depuis les lieux de travail, ou dans les gares, ou bien sûr même chez soi chacun sa machine, les blogs étaient devenus le premier partage » (72-73). L'écriture désormais circule dans le flux, parmi les images et les mots de la ville. Les textes sont prélevés à cette

effervescence, dans une proximité au monde immédiat, à l'image des photographies qui les accompagnent.

Qu'advient-il, alors, du livre? Il devient un objet exposé dans le musée de la ville. Voilà qui apparaît clairement dans le texte intitulé « Une solution pour le livre » (54-57) :

C'est la solution qu'on avait retenue dans cette ville. Partout où passaient les gens, partout où ils venaient pour les affaires, pour l'enseignement, partout où ils venaient pour le loisir, ou la santé, près des garages, des entrepôts, face à l'hôpital ou dans les lieux de croisements souterrains des transports, on avait évacué ou réquisitionné ces grandes pièces éclairées qui autrefois étaient celles réservées au commerce.

On y avait mis les livres, ce qui restait des livres. Parfois, on ouvrait aux visiteurs. Il y avait des dates fixes, selon les lieux, selon les thèmes. Alors on venait, on étudiait, on recopiait comme aux premiers temps. (54-55)

Le livre est devenu un objet ancien (pensons à « l'ancienne littérature » du texte-titre), précieux et rare, exposé dans des « grandes pièces éclairées » qui évoquent les salles d'un musée.

La *Société des amis* apparaît en somme comme une ville-musée, un dédale de pièces et de lieux évidés (gares, cimetières, chambres, bureaux, etc.), sans cloisons, où l'écriture circule librement. En contrepartie, Bon ménage, dans sa ville écrite, des espaces qui commémorent les anciennes pratiques littéraires *aimées* (d'où le mot « ami » du titre) et lentement délaissées (« Je ne lis plus beaucoup de livres » – 87) : cabines hors flux, lieux d'étude réservés, etc. Avec la *Société des amis*, Bon aura gardé trace de son passage au numérique et donné à ce passage même la forme d'une ville.

#### *HABAKUK (FORMES D'UNE GUERRE) : UN MONDE SANS LIVRES*

On s'étonnera peut-être de voir ressurgir ici le nom d'Habakuk. Il est vrai que je l'ai associé, dans mon analyse de *Décor ciment* (voir chapitre 10), à une certaine prévalence du livre sur la ville. On ne peut certainement pas en dire autant d'*Habakuk (formes d'une guerre)*. Si la *Société des amis* ménageait encore des îlots de figuration du livre graphique dans les pièces de son musée urbain, *Habakuk* invente un monde sans livre où la littérature, trop longtemps négligée, renaît de la ville même tel un cri de colère, une profération :

On le savait : la guerre, là-bas, pouvait arriver ici d'un coup d'avion. Le dérèglement, s'effectuer en une nuit. Les réseaux informatiques avaient plusieurs fois montré leur faiblesse. Et l'économie : trop fragile. Chômeurs dans les rues. Les armes compensatoires habituelles, usées. Les films dans les salles : plus personne. Les piles de livres sur les tables des quelques supermarchés qui avaient survécu : bien de quoi s'en moquer. Mais on l'avait répété combien de fois, qu'à tant mépriser la littérature, c'était l'équilibre global qui pouvait s'effondrer? Trop tard, disaient les tracts collés sur les murs. Là peut-être était la nouvelle poésie. Des fous hurlaient aux carrefours : là peut-être était la nouvelle parole. (4)

Une « nouvelle parole » surgit, sans médiation. Elle laisse le cinéma et les livres derrière, procède de l'extraction des signes et des intensités de la ville : tracts sur les murs, fous au carrefour. Elle refuse toute distance au monde.

D'où son lyrisme. L'énonciation lyrique se caractérise en effet par une absence de distanciation, complètement contraire à l'ironie et à la polyphonie romanesques<sup>48</sup>. Dans *le Roi vient quand il veut*, Pierre Michon rapporte le fait littéraire au refus d'un certain état du monde et d'un « état des lettres au service de ce monde » (2007 : 17).

Évidemment, continue Michon, ce refus d'une contemporanéité ressentie comme intolérable obstacle peut-être vécu et écrit de façon massivement immédiate, se transformer en œuvre à visage découvert : c'est la voie royale des maîtres de l'invective directe, des imprécateurs, la vieille énonciation prophétique dont l'efficacité littéraire est souvent la plus haute. C'est celle de Bloy, Lautréamont, Rimbaud, de Sade, ou dans notre siècle d'Artaud, de Céline, peut-être de Beckett, de Thomas Bernhard. Mais ils sont devenus pour nous des modèles impossibles, antédiluviens, que la civilisation *cool* a désamorçés : l'uniformisation achevée des points de vue a fait basculer leur altérité absolue dans un vague ridicule toléré ou a suscité sur-le-champ un consensus fantôme pour consommer leurs œuvres inconsommables (c'est ce qui s'est passé pour Thomas Bernhard). Plus personne n'a les reins assez solides (ni le goût d'un risible martyre) pour occuper cette place-là.

Restent les autres, moins suicidaires mais non moins radicaux, non moins « résistants », qui ont médiatisé leur refus, l'ont déplacé ou maquillé, les fuyards, les traînards – Genet aurait dit : les traîtres. Et aux œuvres de ceux-là, il est toujours possible de demander conseil. Je pense notamment aux auteurs qui ont violemment tourné le dos à un certain état du monde dont ils étaient contemporains, en ont fait une pure négativité, et ont construit là-contre un dispositif d'écriture ancré dans le deuil d'un autre état du monde, celui-ci déchu, le plus souvent fantasmatique, et hypostasié, lui, comme positivité. (18)

<sup>48</sup> Voir, en complément des travaux de Bakhtine (lequel avait tendance à rejeter la poésie lyrique précisément en raison de son manque de distanciation et de différenciation), Rabaté ([1996] 2001).



En bon Moderne, Michon s'inscrit dans la lignée des auteurs qui se détournent du monde contemporain pour emprunter la voie de la mémoire et de la temporalité hétérogène. Or Bon, avec *Habakuk*, se dresse au contraire frontalement devant l'état présent du monde<sup>49</sup>. Le nom du prophète désigne précisément cette parole « massivement immédiate » dont parle Michon et non, comme dans *Décor ciment*, le maillon d'une chaîne symbolique associant la ville contemporaine à la Babylone de la Bible. *Habakuk* fait mentir Michon. Il fait la preuve de la possibilité contemporaine d'une parole imprécante.

La profération d'*Habakuk* révèle, en l'attaquant, en la concassant, la même surface non superficielle du monde qui délimite le territoire esthétique de Bon depuis ses premiers écrits :

La guerre n'était pas, comme on l'avait pensé autrefois, dans ces armes de destruction massive, ç'aurait été trop simple. La guerre se faisait de l'intérieur. La guerre se faisait d'une personne à une personne, et voilà quels en étaient les signes. Les magasins, comme devenus tristes : les viandes, sous plastique, méfiance. Les fruits et légumes : origines douteuses, méfiance. Les choses emballées, les mêmes en tous pays, et le pain mou dans son emballage, c'est comme ça qu'on les avait réduits à ça. Fermez les yeux : on entendait la ville gronder, bien sourdement. On marchait dans les tunnels. On examinait les voitures, et pourquoi elles allaient si vite, trop vite. Les têtes qu'on ne connaissait pas : preuve de la guerre. Ces bizarreries sous musique mièvre qu'ils vous mettaient partout : preuve de la guerre. Ces files devant les salles où on retirait un numéro avant le guichet : preuve de la guerre. L'inquiétude maintenant était sensible. La guerre avait commencé, et on ne savait pas les formes de la guerre. (4-5)

Le combat politique ne passe plus par les grandes explosions (« ces armes de destruction massive ») ou les grands soulèvements, mais par l'ordinaire et l'immédiatement présent des magasins, des supermarchés, des voitures, des musiques, etc. « La guerre se faisait de l'intérieur » : dans le domaine du subjectif, du comportement, du *sensible* (« L'inquiétude maintenant était sensible »). Interroger les « formes » de la guerre, c'est élire le domaine esthétique comme terrain de bataille politique.

La nouveauté d'*Habakuk* ne tient donc pas au territoire esthétique arpenté, mais à la radicalité avec laquelle Bon y repousse toute forme de médiation matérielle de la parole. Une recherche plein texte du mot « livres » (au pluriel) dans le fichier PDF d'*Habakuk* révèle

<sup>49</sup> Avant de le publier sous son propre nom, l'auteur a fait paraître ce texte sur *publie.net* sous le pseudonyme même d'*Habakuk* et sous le titre *Profération contre l'état du monde et de soi-même*.

plusieurs occurrences apparentées : « Moi je n'ai même pas besoin des livres : je les déplie dans mon souvenir et en déroule les figures, les grimaces, les landes, les splendeurs » (6-7); « Le son que je cherche c'est ici, et ces villes où je marche, non plus dans les livres » (13); « On s'est débarrassé, nous, des livres, par les lire » (14); et ainsi de suite. L'héritage, « l'ancienne littérature » sont tout entiers transposés dans le mental et dans la bibliothèque générale et active, dans la ville et le flux. Ainsi :

Et qu'importe après tout si l'étendue globale des mots, au lieu de se concentrer dans quelques lieux – celui où tu travailles par exemple (ce sera aujourd'hui de 11h à 20h avec pause d'une heure) – était cette façon de repeindre désormais la surface entière du monde? Il se passait des événements étranges. On nous refusait les mots matière. On voulait des mots qui circulent de l'un à l'autre. Même ces blogs, journaux, correspondances et lettres, progressivement finis. Les mots ne devaient pas avoir de trace. On les déversait là, c'était plaisant, ils glissaient les uns sur les autres, se répondaient. Jamais de moment qu'on effleurait du doigt la machine, que surgissait l'écran, et que d'autres mots ne soient pas déjà présents, pétillants, appelant réponse. (111)

Plus de « mots matière », plus de « trace », mais ces circulations, ces glissements, ces surgissements de l'écriture à « la surface entière du monde ». *Habakuk* précipite la bascule matérielle de la parole écrite. Même les blogs, alors, sont jugés trop restreints. Bon rêve, pour dire le monde et la ville, d'une parole absolument libre, sans attache, sans mémoire autre que vive et présente. Dans *la Parole muette*, Rancière rappelle que l'écriture – ou, comme il l'appelle, la « parole muette » – est associée, depuis les Grecs, à la démocratie. C'est d'ailleurs pourquoi Platon s'en méfiait :

[C]e mutisme même rend la lettre écrite trop bavarde. N'étant pas guidée par un père qui la porte, selon un protocole légitime, vers le lieu où elle peut fructifier, la parole écrite s'en va rouler au hasard, de droite et de gauche. Elle s'en va parler, à sa manière muette, à n'importe qui, sans pouvoir distinguer ceux auxquels il convient de parler et ceux à qui cela ne convient pas. (Rancière, 1998 : 81-82).

L'errance et la dissipation de la parole écrite ne s'aggravent-elles pas dans les univers numériques? Les mots ne se laissent plus même enfermer dans les livres. Ils « pétillent » (pour reprendre le mot de Bon) sous les yeux de n'importe qui, à tout moment et en tout lieu.

La parole matérialisée – le livre –, après avoir été exposée dans la musée de *Société des amis de l'ancienne littérature*, est définitivement éliminée, « blanchie » pour ainsi dire, à

l'intérieur d'une écriture circulatoire et fluide. L'idée du livre progressivement s'estompe. Restent, de l'autre côté, la ville, ainsi que la nouvelle parole démocratique qui y ressortit.

#### *TIERS LIVRE : L'EXPÉRIENCE CONTINUE*

La nouvelle écriture qu'*Habakuk* proclame n'est pas une prédiction : elle existe déjà. Toute une partie du travail littéraire de Bon demeure invisible à ceux pour qui la littérature se réduit encore au livre, numérique ou non. J'évoquerai, pour finir, une partie de ce travail, à savoir la frange désignée sous l'appellation de *Tiers Livre*.

*Tiers Livre*, c'est d'abord le site Internet personnel de Bon (tierslivre.net). Le titre rabelaisien est bien choisi. Le mot « livre » y est d'emblée déplacé comme autre, comme « tiers ». La page d'accueil de *Tiers Livre* revêt depuis quelques années les apparences d'une sorte de tableau ou de registre aux rubriques multiples. Le « blog-journal » s'inscrit dans la continuité d'une présence Internet amorcée dès 1997 (au moment où j'écris, la rubrique s'intitule : « Tiers Livre, depuis 1997 »). Cette rubrique mêle chroniques littéraires, réflexions sur l'Internet et le numérique, prises de position sociales, ainsi que d'autres contenus relevant du domaine public. Les « Carnets du dehors » (anciennement « le Petit journal ») recueillent pour leur part des écrits et des images plus personnels et plus quotidiens. On trouve aussi une rubrique pour « les Brèves & liens » et une autre pour les commentaires de lecteurs (« À vous de dire »). Une rubrique assez récente, aujourd'hui nommée « Publie.net, actu, infos », recense par ailleurs les actualités de la coopérative d'édition publie.net.

Symétriquement aux « Carnets du dehors », il y a enfin les « Carnets du dedans ». Cette rubrique était anciennement appelée « Tiers Livre, Face B »<sup>50</sup>, appellation qui avait l'avantage d'indiquer un *envers* du livre, du *Tiers Livre*. Cela demeure en tout cas un espace de contingence, d'imprévisibilité et d'inchoativité de l'écriture, en phase avec l'« atelier intérieur » de l'auteur. On y trouve un ensemble de « registres des activités » : « registre des lectures », « registre des écoutes », « registre des notes sur "écrire" », « registre de la vie numérique » et « registre des improvisations ». Sont aussi regroupés ici les « haines, dédains,

<sup>50</sup> D'ailleurs, l'URL des « Carnets du dedans » en garde trace : <http://www.tierslivre.net/faceB>.

colères », les « rêves, étrangetés », les « guerres, louanges, deuils » (ces rubriques, comme toutes les autres d'ailleurs, sont régulièrement modifiées et reconfigurées : je ne fais que fixer une photographie du moment). Les « Carnets du dedans » recueillent des notations et des observations ponctuelles et parfois inavouables. Ils laissent place au déstructuré, au déconstruit qui s'impose souvent en amont de l'écriture. Cela dit, on y trouve aussi des écrits très construits. Ainsi, par exemple, cette expérience récente appelée *Buffalo* et sous-titrée « exercice d'une variation quotidienne sur la construction d'une ville écrite ». Pendant trente-trois jours, soit du 10 avril au 12 mai 2010, Bon a produit quotidiennement un morceau d'écriture à partir de photographies de villes américaines de la région des Grands Lacs prises à vol d'oiseau. Dans la première variation (« cette ville | 001, stries, parking »), on lit :

Tu avais donc décidé d'écrire chaque jour d'un détail de cette ville. Tu avais décidé que c'était une ville totale. Tu savais qu'il s'y jouait le monde tout entier, là, dans ce parking pour l'instant vide, et là tout aussi bien, dans ces routes de ciment peint qui striaient l'espace, où les véhicules marchant en parallèle s'ignoraient, et bientôt divergeraient. Tu savais que c'était infini : le livre ne t'intéressait plus, mais l'explication des images et du monde, oui.<sup>51</sup>

Les « Carnets du dedans » accueillent ainsi une écriture dite « infinie », non limitée à l'espace du livre. La numérotation – 001, 002, 003, etc. – suggère la possibilité d'une continuation, au moins jusqu'à 999! À un certain moment, l'auteur a proposé sur son site une mosaïque des photographies-sources de l'expérience. En cliquant sur l'une d'entre elles, on passait au texte associé. J'ai parlé, à propos de la séquence d'aviation de *Daewoo*, d'une technique littéraire du type « Google Earth ». Bon y réussit encore mieux dans *Buffalo*, alors que l'écriture s'arrache à la matérialité du livre pour investir l'univers numérique.

*Tiers Livre* est enfin le nom donné à une présence Internet qui dépasse le blog ou le site lui-même. Des milliers de personnes suivent Bon sur les réseaux sociaux Facebook et Twitter, qui prolongent *Tiers Livre* (la page publique de l'auteur sur Facebook s'appelle « François Bon | Tiers Livre »). Et l'on est bien forcé, à l'usage, d'accepter comme éventuellement littéraires certains statuts de cent quarante caractères, lorsqu'il s'agit de

<sup>51</sup> Voir <http://www.tierslivre.net/faceB/spip.php?article69> (page consultée le 10 juillet 2010).

proses ultra-brèves à la manière de Daniil Harms (un auteur auquel Bon fait souvent référence en ces matières<sup>52</sup>).

Avant la bascule numérique, le présent de l'écriture urbaine naissait du sein de l'opposition ou de l'inversion du livre et de la ville. Maintenant, le livre s'est retiré pour ne plus occuper qu'un espace restreint dans l'étendue non bornée des circulations de l'écrit, où les usages littéraires du langage peuvent aussi se déployer. Alors l'écriture de Bon, à l'image de la ville qu'elle construit petit à petit, recouvre des espaces de plus en plus vastes du monde immédiatement présent.

---

<sup>52</sup> Voir par exemple Bon et Lepage (à paraître; *cf.* annexe).

## CONCLUSION

### LA PRATIQUE DU PRÉSENT

Des usines et des garages aux paysages, puis des paysages aux villes, on aura noté chaque fois une expansion de la conquête littéraire de François Bon. En se formant à la temporalité de l'immédiat présent, l'écriture de Bon tend à investir des territoires esthétiques toujours plus vastes, jusqu'à prétendre recouvrir la quasi-totalité de la surface de la terre. La construction littéraire du présent s'impose comme un geste politique, voire guerrier, visant à l'appropriation de la superficie temporelle du monde où se joue le plus immédiat de nos pratiques sociales contemporaines. Il s'agit d'un combat mené depuis l'intérieur de la langue, afin d'ajuster le vocabulaire, les syntaxes, la narrativité et même la matérialité de l'écriture à la temporalité immédiatement présente, en réponse à l'état actuel du monde. Les textes de Bon sont radicalement autoréflexifs. Et pourtant, à aucun moment ils ne se détournent d'une interrogation soutenue et inquiète du réel. C'est dans la forme, dans l'esthétique, que s'y rejouent les tensions du monde. Pour interroger l'univers des machines, la langue n'a d'autre moyen que de mettre en travail sa propre mécanique. Pour recréer les paysages du monde, l'écriture doit pouvoir s'éprouver elle-même comme expérience et comme traversée. Pour révéler la ville d'aujourd'hui, le livre doit cultiver son propre envers, quitte à se nier lui-même. Il n'y a pas de dehors, pas d'expansivité du monde sans ce creusement interne, intensif du langage que l'on appelle littérature.

### L'EFFORT DE MAINTENANCE

Or, que découvre-t-on dans les plis des récits oikologiques de François Bon? Cela, simplement : la main. Au principe du monde conçu comme ordonnancement et comme vastitude, il y a ce tout petit organe humain en travail : la main qui ordonne, qui organise du temps. Étant donné que j'ai voulu commencer par le noyau dense des usines et des garages, pour retracer ensuite l'expansion des paysages et des villes, la découverte de la main est venue tôt dans cette thèse (dès le chapitre 2, quand j'ai parlé de *Temps machine*). Mais c'est

seulement maintenant que j'en mesure l'importance esthétique. La main constitue chez Bon le premier organe sensible. C'est de la main que naissent les premiers enchaînements, les premiers ordonnancements langagiers (*Mécanique*). C'est elle qui opère le rejointoiement de la « discontinuité temporelle existentielle » (Goux) ou, plus précisément, de la disjointure inhérente au temps de l'immédiat présent. La main est l'organe esthétique au principe du travail de la prose narrative de François Bon.

Heidegger appelle « maintien » le potentiel de perdurance de l'immédiat présent. J'ai adopté pour ma part la notion dérivée de « maintenance ». Je ne vois pas quel autre terme pourrait mieux résumer l'effort déployé par Bon pour faire récit du présent. Dans le mot « maintenance », on lit à la fois la « main », le « tenir ensemble » de la prose et le « maintenant » de l'immédiat présent. Par ailleurs, la maintenance, au sens d'« entretien » (l'entretien d'une maison ou d'une voiture, par exemple), rappelle un certain réseau de significations mis au jour par Agamben dans *Qu'est-ce qu'un dispositif?* et sur lequel j'ai forgé en introduction la notion de « récit oikologique ». Comme je l'ai déjà dit, le terme grec *oikonomia* signifie « administration de la maison ». Il désigne la gouvernance des affaires courantes, immédiates, « à portée de main ». Or, les pères latins ont choisi de traduire *oikonomia* par *dispositio* (Agamben, [2006] 2007 : 26), un terme dont on connaît l'usage dans le domaine de la poétique. On voit ainsi se former un noyau signifiant où se lient la préoccupation du maintenant et l'acte de « disposer », d'organiser, d'arranger – Deleuze dirait : d'agencer. Le mot « maintenance » se charge des mêmes significations exactement. Comme le mot « dispositif », il en est d'abord passé par un usage militaire : « Activité qui a pour objet de maintenir en état d'opérer une flotte, une armée. *La maintenance de la force de frappe* ». Puis le sens s'est élargi à l'« [a]ction de maintenir en état de fonctionner un parc de véhicules, un appareillage complexe » (Trésor de la langue française). La maintenance relève de ce que Heidegger appelait, dans *Être et temps*, le « temps de la préoccupation » ([1927] 1986 : 104), c'est-à-dire le présent. Faire acte de maintenance, c'est s'occuper des charges immédiates. C'est arranger ceci, réparer cela, au moyen de la main, de manière à maintenir dans la durée la puissance politique et guerrière de la maison.

Les récits oikologiques de Bon inventent leur temporalité propre en maintenant le présent dans une certaine durée. C'est en effet en se maintenant comme présent que le présent



devient présent, c'est-à-dire immédiat présent. Le travail de la maintenance est observable à plusieurs échelles, depuis les plus petits syntagmes d'enchaînements jusqu'aux grandes syntaxes narratives. Il me semble même définir la continuité qui s'instaure *entre* les textes, du moins entre ceux qui partagent une même thématique centrale, c'est-à-dire un même foyer esthétique. De *Sortie d'usine* à *Daewoo*, de *Limite* à *Led Zeppelin*, de *Décor ciment* aux expériences d'écriture numérique urbaine, c'est chaque fois un même présent – présent de l'usine et du garage, présent du paysage, présent de la ville – qui se maintient à travers le temps.

Dans une littérature de l'immédiat présent comme celle de Bon, la maintenance remplace la *différance* du régime temporel moderne. C'est à elle désormais que revient de donner sens et cohérence au présent, d'en faire un temps riche, complexe et habitable. La maintenance permet d'« arrêter » le présent, de l'inscrire dans une durée, pour finalement recréer ce que Bon appelle, dans son entretien avec Thierry Hesse, la « polyphonie des temps » : « Je crois que si l'on souhaite décrypter le présent, opaque, normé, banal, on doit aussi "arrêter le présent", y retrouver la symphonie ou la polyphonie des temps » (2004 : 144). Certes, Bon substitue l'hétérogénéité temporelle de la modernité, marquée par la coprésence du passé, du présent et du futur, par la temporalité « homogène » de l'immédiat présent. Mais il n'en retrouve pas moins, à l'intérieur même du seul présent, la structure temporelle hétérogène du temps. Je ne parle pas ici du dialogue du passé, du présent et de l'avenir, mais seulement de la *structure* polyphonique et hétérogène qui fait la richesse du temps humain. À l'intérieur du « présent maintenu », on redécouvre, transformée, toute la richesse du temps. L'écriture de Bon déploie un présent stratifié, dense, « épais ». On a vu ainsi que l'on pouvait y « voyager », « revenir » dans le présent (*Temps machine*), le « remonter » (*Paysage fer*) ou en faire l'histoire (la trilogie rock'n roll). Maintenu en présence, le présent devient aussi riche et hétérogène que les alliages passé-présent, présent-futur ou passé-présent-futur de la modernité.

#### VERS UN RÉGIME PERFORMATIF DES ARTS?

J'ai suggéré en introduction que la faculté mémorielle du régime littéraire moderne devait, dans une littérature de l'immédiat présent, être remplacée par une autre faculté dominante, qui ressortirait probablement à la « pratique ». La « main » de l'écriture de Bon

fait signe en direction d'une *praxis* dont on mesure peut-être encore mal l'importance. Sans cesse, dans mon parcours analytique, j'ai été confronté aux manifestations d'un pragmatisme sans concession, qui place le faire, l'expérience, l'excès, la traversée, le cheminement et le refus de penser au centre du travail d'écriture.

Il n'est pas question ici de la *praxis* révolutionnaire, à laquelle un certain art moderniste a cru un temps pouvoir s'assimiler. De cela, Marcuse a déjà bien parlé :

L'effort désespéré de l'artiste pour faire de l'art l'expression directe de la vie ne peut pas surmonter la séparation de l'art et de la vie. Wellershoff signale ce fait décisif : « Il existe des différences sociales infranchissables entre l'usine de boîte de conserve et l'atelier de Warhol, qui est l'usine de l'artiste » [Dieter Wellershoff, *Die Auflösung des Kunstbegriffs*]; entre l'*action painting* et la vie qui continue aux alentours. Et ces différences ne peuvent pas être abolies en se contentant de laisser des choses arriver, bruits, mouvements, bavardages, etc., et de les incorporer sans modification dans un cadre défini, tel que salle de concert ou livre. L'immédiateté ainsi exprimée est fautive dans toute la mesure où elle est purement abstraite du contexte de vie réelle qui fonde l'immédiateté. Celle-ci est donc mystifiée : elle ne se donne pas pour ce qu'elle est et qu'elle fait, c'est-à-dire une immédiateté synthétique et artistique. ([1977] 1979 : 62)

Bon ne commet pas l'erreur de croire pouvoir capter les immédiatetés directement à l'usine, pas plus qu'au paysage ou à la ville. L'organisation d'une temporalité immédiate est chez lui un geste artistique assumé comme tel. Au reste, le paradigme révolutionnaire annexe le présent de l'action à la perspective de futurs meilleurs, de « lendemains qui chantent », ce qui est absolument étranger à l'économie temporelle des récits que j'ai analysés ici.

Le pragmatisme de l'écriture de Bon se concentre au contraire sur la seule maintenance du présent. Un lien fort existe entre pratique et présent, que plusieurs philosophes ont déjà révélé. Comme le dit Agacinski dans *le Passeur de temps*, Platon a condamné, en même temps que l'éphémère ou le transitoire, la *praxis* et la *poiesis* :

La valorisation exclusive de l'éternel a signifié, chez les Grecs, le primat de la *theoria*, en tant qu'elle s'attache à la contemplation des vérités nécessaires et immuables, et secondarisé la *praxis*, qui concerne les actions et s'applique aux choses contingentes.

Le privilège philosophique de la pure *theoria* s'inscrit dans la tradition platonicienne et néoplatonicienne tandis que, pour Aristote, la *praxis* et la *poiesis*, le champ de l'action et celui de la production, ne sont nullement indignes de la philosophie. (2000 : 35)

Il me semble que la théorie, ou du moins la *pensée*, n'est pas seulement requise pour appréhender le temps éternel des Grecs, mais aussi toute temporalité historique hétérogène. L'inscription du passé ou du futur dans le présent nécessite des processus de conservation et d'anticipation complexes qui font forcément appel à la faculté pensante. La simple « contemplation » élargie de la triple temporalité de l'histoire apparaît d'une certaine façon comme une opération « théorique » au sens étymologique du terme (« observation, contemplation »). Je ne dis pas que la littérature moderne soit une littérature théorique, raisonnable ou pensante, mais bien que les concepts de temps qu'elle met en jeu impliquent des opérations mentales de distanciation et d'abstraction qui ne peuvent sans doute relever que de la théorie et de la pensée. En revanche, l'attention à ce qui est immédiatement présent, à ce qui est « à portée de main », suppose d'avancer dans un couloir extrêmement étroit où toute contemplation théorique devient impossible. Bon s'impose la « hargne étroite » du chien (*Calvaire des chiens*, 46), de l'animal non pensant, pour qui n'existe que l'immédiat présent.

On trouverait facilement d'autres exemples de ce pragmatisme fort dans la production artistique contemporaine et en particulier dans cette frange que j'ai désignée en introduction comme « arts du présent ». L'art performantiel est d'évidence un art pratique, qui met justement en jeu les pratiques sociales quotidiennes. Il semble que même la philosophie, pourtant associée traditionnellement à la faculté pensante, n'ait pas été épargnée. L'un des philosophes contemporains les plus importants, Michel Foucault, amorce son parcours à travers *les Mots et les choses* par une défaillance de la pensée (« l'impossibilité nue de penser cela » – 1966 : 7). D'ailleurs, comme le dit Deleuze, Foucault « ne demande pas “qu'est-ce que le pouvoir? et d'où vient-il?”, mais : comment s'exerce-t-il? » ([1986] 2004 : 78). Autrement dit, il remplace une interrogation sur le passé et l'origine par un questionnement pratique (« comment ») portant sur l'*exercice* même du pouvoir. J'ai plusieurs fois parlé d'« origine » dans la première partie de cette thèse, au moment j'avais à décrire les régressions de la langue vers des usages poétiques anciens. Je crois maintenant qu'il s'agissait d'une erreur (pas question cependant de la corriger à rebours : les erreurs font partie du parcours). Le concept d'origine implique l'existence d'un commencement (l'*archè*) où s'arrête la régression, tout comme le concept de fin suppose l'horizon d'un point (le *telos*) où

la progression aboutit. Rien de tel dans l'art et la philosophie oikologiques : les voyages dans le temps y deviennent des déplacements dans un présent arrêté, sans début ni fin, où n'existe que l'immédiateté continue des pratiques ou des « manières de faire » (Rancière). À l'art et à la philosophie, j'ajouterais enfin le troisième grand domaine d'interrogation du monde (selon Deleuze, 1991), c'est-à-dire la science. Le modèle cosmologique de Hawking ([1989] 1992), que j'ai plusieurs fois évoqué, s'articule également sur un concept d'espace-temps sans commencement ni fin (sans « bords »). La science conçoit alors le cosmos comme un tout « contenu en lui-même » (*self-contained*) que l'on peut modéliser comme tel sans faire appel à la notion d'origine ou de point zéro, toujours plus ou moins liée aux questions du pourquoi et du divin.

Les « régimes artistiques » de Rancière sont à peu près superposables aux *épistémès* de Foucault. À ce que Foucault appelle l'« *épistémè* classique » correspond ce que Rancière appelle le « régime représentatif des arts » (ou parfois le « régime poétique des arts ») et à ce que Foucault appelle l'« *épistémè* moderne » correspond ce que Rancière appelle le « régime esthétique des arts ». À l'avant-dernière page de *les Mots et les choses*, Foucault suggère la possibilité d'une bascule de l'*épistémè* moderne vers une nouvelle configuration du savoir encore impossible à identifier :

Pendant tout le XIX<sup>e</sup> siècle, la fin de la philosophie et la promesse d'une culture prochaine ne faisaient sans doute qu'une seule et même chose avec la pensée de la finitude et l'apparition de l'homme dans le savoir; de nos jours, le fait que la philosophie soit toujours en train de finir et le fait qu'en elle peut-être, mais plus encore en dehors d'elle et contre elle, dans la littérature comme dans la réflexion formelle, la question du langage se pose, prouvent sans doute que l'homme est en train de disparaître.

C'est que l'*épistémè* moderne – celle qui s'est formée vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et sert encore de sol positif à notre savoir, celle qui a constitué le mode d'être singulier de l'homme et la possibilité de le connaître empiriquement – toute cette *épistémè* était liée à la disparition du Discours et de son règne monotone, au glissement du langage du côté de l'objectivité et à sa réapparition multiple. Si ce même langage surgit maintenant avec de plus en plus d'insistance en une unité que nous devons mais que nous ne pouvons pas encore penser, n'est-ce pas le signe que toute cette configuration va maintenant basculer, et que l'homme est en train de périr à mesure que brille plus fort à notre horizon l'être du langage? L'homme s'étant constitué quand le langage était voué à la dispersion, ne va-t-il pas être dispersé quand le langage se rassemble? (397)

N'est-ce pas sur un pareil rassemblement, sur un pareil *remembrement* du langage que l'effort de maintenance de Bon débouche? Et le sujet – c'est-à-dire « l'homme dans la langue » (Benveniste) – ne s'y dissout-il pas? En tout cas, on peut penser que si le savoir a pu se reconfigurer récemment, ou est en train de le faire (*les Mots et les choses* a été publié en 1966, c'est-à-dire à l'époque où j'aurais tendance à situer approximativement l'émergence d'un art du présent), il est possible que l'art ait subi, ou subisse encore, une reconfiguration parallèle. Dans un article portant sur le travail de Rancière, William Marx a suggéré un changement de régime artistique : « le projet de Jacques Rancière n'est peut-être lui-même rendu possible que par la distance où l'on tient aujourd'hui la littérature issue de la révolution romantique » (Marx, 2007 : s.p.). Si l'on vient tout juste de se dégager suffisamment de la modernité ou du régime esthétique des arts pour pouvoir en mesurer toute la complexité (et notamment la complexité temporelle), il est certain que la distance manque encore pour bien apprécier une éventuelle configuration vieille d'à peine cinq ou six décennies. L'idée d'un changement récent d'*épistémè* ou de régime artistique ne saurait donc constituer pour l'heure qu'une intuition. Elle me semble pourtant mériter d'être énoncée.

Je ne reviendrai pas ici sur le passage de l'*épistémè* classique à l'*épistémè* moderne ou du régime représentatif des arts au régime esthétique des arts, sauf pour rappeler qu'il s'agissait non pas d'une rupture franche, mais d'un réagencement d'éléments et de concepts. Par exemple, les notions de « représentation » et de « fiction » qui structuraient le régime représentatif ont continué d'avoir cours sous le régime esthétique, bien que la carte de leurs relations ait été complètement redessinée. De même, l'intuition d'un nouveau changement d'*épistémè* ou de régime ne suppose pas la désuétude du concept d'« esthétique ». Il est trop tôt encore pour saisir de quelle manière les éléments du système esthétique ont éventuellement pu se recombinaison pour donner lieu à un nouveau régime artistique. Tout ce que l'on peut se risquer à dire pour l'instant, c'est que, s'il existe un nouveau régime, l'esthétique n'en est peut-être plus le premier principe. Il se peut qu'elle se trouve désormais subordonnée à quelque chose comme la « pratique ». Bien sûr, on ne peut *affirmer* une telle idée sur la base de l'étude approfondie d'un seul auteur. Il ne s'agit de rien de plus que d'une hypothèse qui, pour être confirmée, exigerait l'examen d'un corpus beaucoup plus large et aussi, sans doute, davantage de recul. Tout de même, j'ai trouvé formulée la même intuition

dans un ouvrage sur l'art contemporain paru à Buenos Aires auquel m'a renvoyé un ami : dans *Estética de la emergencia*, Reinaldo Laddaga (2006) émet précisément l'hypothèse de l'émergence d'un « régime pratique des arts » (*régimen práctico de las artes*).

Si elle a l'avantage d'être simple, la notion de « pratique » ne m'en paraît pas moins, en fin de compte, insuffisante. Il ne faut pas oublier que les régimes de Rancière se définissent comme des « régimes d'identification des arts », c'est-à-dire comme des systèmes qui permettent de différencier le *faire* artistique des autres « manières de faire ». Or, en quoi la « pratique » serait-elle exclusive aux arts ? La menuiserie ou la charpenterie ne sont pas moins des pratiques que ne le sont l'écriture littéraire ou l'installation urbaine. C'est pourquoi le concept de « performance », que l'on a discuté déjà au chapitre 12 de cette thèse, me semble mieux convenir. La performance se conçoit comme un cheminement vers la forme dont l'art fait sa forme même. Le concept combine expérience pratique (le « -per » comme chemin, comme « tendre-vers ») et forme (« -formance »). Jouer l'expérience dans les formes, ou faire forme (esthétique) de la pratique la plus concrète et la plus immédiate : voilà ce qu'est la performance. La charpenterie – pour reprendre l'exemple que choisit Heidegger ([1949] 1962 : 225) lorsque qu'il creuse la racine « -per » – ne saurait être désignée comme une « performance » (le langage courant s'en garde bien, d'ailleurs), tout simplement parce que son processus, son cheminement, son « tendre-vers » – conduire expertement la poutre dans une direction précise, par exemple – ne sont pas formalisés, pas « joués dans les formes ». En revanche, *Sur la route* de Kerouac ([1957] 1960) est une performance, qui fait de l'expérience de la route, c'est-à-dire d'un « tendre-vers » particulier, la matière formelle de la prose narrative. *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* de Perec (1975a) est une performance, qui fait forme esthétique de la pratique d'un lieu à la fois spécifique et banal. *Calvaire des chiens* et *Un fait divers* sont des performances, qui fixent dans la forme le cheminement de l'écriture vers la représentation de la ville (le *procès* de la représentation). Je laisse à d'autres le soin de trouver des exemples dans les domaines non littéraires des arts contemporains : ils ne devraient pas manquer. On devine en tout cas l'émergence de nouveaux critères de partage des pratiques artistiques et des pratiques non artistiques, une nouvelle configuration qui mériterait sans doute le nom de « régime performatif des arts ».

Un nouveau chapitre de l'œuvre de Rancière – comme aussi, sans doute, de l'œuvre de Foucault – reste à écrire.

« SILENCE AU RAISONNEUR »

Il faut bien accepter pourtant, je le répète, que ce ne sont là qu'hypothèses sujettes à réfutations ultérieures. La théorie, même intuitive, se bute à ses propres limites temporelles. Car elle procède de la pensée. Or, le présent neutralise la pensée. Bon ne dit pas autre chose dans son *Exercice de la littérature* (et ce titre ne peut manquer désormais de faire résonance) : « S'imposer donc d'abord que la littérature ne se pense pas, elle se pratique. Et donc que la pensée de la littérature ne pourrait être que rétrospective, à partir du déjà établi du travail » (33). Cela renvoie finalement le critique à sa propre difficulté, voire à sa propre insuffisance. Il n'a pas été aisé de tenir discours sur une littérature aussi neuve que celle de Bon, alors qu'elle n'a pas encore trente ans d'âge et qu'elle se poursuit dans le présent de l'atelier. C'est tout le problème de la critique du contemporain, plus prégnant encore quand il s'agit de parler du temps présent. Sans doute le présent ne peut-il être aujourd'hui que *pratiqué*. Pour le *penser*, il faudra du recul. Ce qui signifie que le présent ne pourra être pensé qu'au passé...

Dans cette thèse, j'ai cherché à contourner le problème en me tenant aussi près que possible des textes et de la pratique, en faisant de la critique une *expérience* du présent « en train de se faire », sans trop m'envoler dans les hauteurs théoriques. Mais quand vient le temps de conclure, on se dit qu'il est encore trop tôt. Et l'on est tenté de laisser le dernier mot au désastre de Maurice Blanchot : « l'immédiat est infini de la présence dont il ne peut plus être parlé, puisque la relation elle-même – qu'elle soit éthique ou ontologique – a d'un seul coup brûlé dans la nuit sans ténèbres : il n'y a plus de termes, il n'y a plus de rapport, il n'y a plus d'au-delà – Dieu même s'y est anéanti » (1980 : 44).



## BIBLIOGRAPHIE

- AGACINSKI, Sylviane (2000) : *le Passeur de temps : modernité et nostalgie*, Paris, Seuil (coll. « la Librairie du XX<sup>e</sup> siècle »)
- AGAMBEN, Giorgio ([2006] 2007) : *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Paris, Payot & Rivages (coll. « Rivages poche/Petite bibliothèque »).
- ASHOLT, Wolfgang (2002) : « Deux retours au réalisme? Les récits de François Bon et les romans de Michel Houellebecq et de Frédéric Beigbeder », *Lendemain*, n° 107-108 (janvier), 42-55.
- AUGÉ, Marc (1992) : *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil (coll. « la Librairie du XX<sup>e</sup> siècle »).
- BACHELARD, Gaston ([1931] 1992) : *l'Intuition de l'instant*, Paris, Stock/le Livre de poche (coll. « Biblio essais »).
- BARRABAND, Mathilde (2008) : *Pierre Bergounioux, François Bon : la connaissance à l'œuvre. Essai d'histoire littéraire et de poétique historique* [thèse de doctorat], Paris, Sorbonne nouvelle (Paris-3).
- BARTHES, Roland (1957) : *Mythologies*, Paris, Seuil (coll. « Points essais »).
- \_\_\_\_\_ ([1970] 1991) : *l'Empire des signes*, Paris, Flammarion (coll. « Champs »).
- BAUDELAIRE, Charles ([1863] 1999) : « le Peintre de la vie moderne », dans *Curiosités esthétiques*, Paris, Garnier (coll. « Classiques »), 453-502.
- BECK, Ulrich ([1986] 2001) : *la Société du risque : sur la voie d'une autre modernité*, Paris, Aubier (coll. « Alto »).
- BECKETT, Samuel (1970) : *le Dépeupleur*, Paris, Minuit.
- \_\_\_\_\_ ([1978] 1980) : *Compagnie*, Paris, Minuit
- BENJAMIN, Walter ([1940] 2000) : « les Régressions de la poésie de Carl Gustav Jochmann », dans *Œuvres III*, Paris, Gallimard (coll. « Folio essais »), 391-426.
- \_\_\_\_\_ ([1955] 2000) : « Deux poèmes de Friedrich Hölderlin : "Courage de poète" et "Timidité" », dans *Œuvres I*, Paris, Gallimard (coll. « Folio essais »), 91-124.
- \_\_\_\_\_ ([1982] 1989) : « Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle » [exposé de 1935], dans *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle : le livre des passages*, Paris, Éditions du Cerf (coll. « Passages »), 35-46.

BENVENISTE, Émile (1966) : « De la subjectivité dans le langage », dans *Problèmes de linguistique générale 1*, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque des sciences humaines »), 258-266.

\_\_\_\_\_ (1974) : « l'Appareil formel de l'énonciation », dans *Problèmes de linguistique générale 2*, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque des sciences humaines »), 79-88.

BERGOUNIOUX, Pierre (1984) : *Catherine*, Paris, Gallimard.

\_\_\_\_\_ (1988) : *l'Arbre sur la rivière*, Paris, Gallimard.

\_\_\_\_\_ (1991) : *la Mue*, Paris, Gallimard.

\_\_\_\_\_ (1995) : *la Cécité d'Homère : cinq leçons de poétique rédigées pour être lues à la Villa Gillet durant l'automne 1994*, Strasbourg, Circé.

\_\_\_\_\_ (1999) : « Corps et âme », *Scherzo*, n° 7 (printemps), « François Bon », 33-38.

\_\_\_\_\_ (2000) : *la Puissance du souvenir dans l'écriture*, Nantes, Pleins feux (coll. « Auteurs en questions »).

\_\_\_\_\_ (2006) : *Carnet de notes : 1980-1990*, Lagrasse, Verdier.

\_\_\_\_\_ (2007) : *Carnet de notes : 1991-2000*, Lagrasse, Verdier.

BERGSON, Henri ([1896] 1965) : *Matière et mémoire : essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, Presses universitaires de France (coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine »).

BERNHARD, Thomas ([1985] 1988) : *Maîtres anciens*, Paris, Gallimard (coll. « Folio »).

BLANCHOT, Maurice (1980) : *l'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard.

\_\_\_\_\_ (1999) : *Henri Michaux ou le refus de l'enfermement*, Tours, Farrago.

BON, François (1982) : *Sortie d'usine*, Paris, Minuit.

\_\_\_\_\_ (1985) : *Limite*, Paris, Minuit.

\_\_\_\_\_ (1986) : *le Crime de Buzon*, Paris, Minuit.

\_\_\_\_\_ (1988) : *Décor ciment*, Paris, Minuit.

\_\_\_\_\_ (1990) : *Calvaire des chiens*, Paris, Minuit.

\_\_\_\_\_ (1990a) : *la Folie Rabelais : l'invention du Pantagruel*, Paris, Minuit.

- \_\_\_\_\_ (1992) : *l'Enterrement*, Lagrasse, Verdier.
- \_\_\_\_\_ (1993) : *Temps machine*, Lagrasse, Verdier.
- \_\_\_\_\_ (1993a) : *Un fait divers*, Paris, Minuit.
- \_\_\_\_\_ (1993b) : *Dans la ville invisible*, Paris, Gallimard (coll. « Jeunesse »).
- \_\_\_\_\_ (1995) : *C'était toute une vie*, Lagrasse, Verdier.
- \_\_\_\_\_ (1996) : *Parking*, Paris, Minuit.
- \_\_\_\_\_ (1997) : *Prison*, Lagrasse, Verdier.
- \_\_\_\_\_ (1998) : *Impatience*, Paris, Minuit.
- \_\_\_\_\_ (1998a) : *Autoroute*, Paris, Seuil (coll. « Jeunesse »).
- \_\_\_\_\_ (2000) : *Paysage fer*, Lagrasse, Verdier.
- \_\_\_\_\_ ([2000] 2005) : *Tous les mots sont adultes : méthode pour l'atelier d'écriture*, Paris, Fayard.
- \_\_\_\_\_ (2001) : *Mécanique*, Lagrasse, Verdier.
- \_\_\_\_\_ (2001a) : *Quatre avec le mort*, Lagrasse, Verdier.
- \_\_\_\_\_ (2002) : *Rolling Stones : une biographie*, Paris, Fayard.
- \_\_\_\_\_ (2004) : *Daewoo*, Paris, Fayard.
- \_\_\_\_\_ (2004a) : *Billancourt*, avec des photographies d'Antoine Stéphani, Paris, le Cercle d'art.
- \_\_\_\_\_ (2006) : *Tumulte*, Paris, Fayard.
- \_\_\_\_\_ (2007) : *Bob Dylan : une biographie*, Paris, Albin Michel.
- \_\_\_\_\_ (2008) : *Rock n' roll : un portrait de Led Zeppelin*, Paris, Albin Michel.
- \_\_\_\_\_ (2008a) : *Diptyque Chaissac*, Éditions numériques Publie.net, <http://publie.net/tnc/spip.php?article41>.
- \_\_\_\_\_ (2008b) : *Exercice de la littérature*, Éditions numériques Publie.net, <http://publie.net/tnc/spip.php?article29>.
- \_\_\_\_\_ (2008c) : *Société des amis de l'ancienne littérature*, Éditions numériques Publie.net, <http://publie.net/tnc/spip.php?article192>.

- \_\_\_\_\_ (2009) : *l'Incendie du Hilton*, Paris, Albin Michel.
- \_\_\_\_\_ (2009a) : *Habakuk (formes d'une guerre)*, Éditions numériques Publie.net, <http://publie.net/tnc/spip.php?article242>.
- \_\_\_\_\_ (2010) : *Recherche d'un nouveau monde*, Éditions numériques Publie.net, <http://publie.net/tnc/spip.php?article316>.
- \_\_\_\_\_, Frédéric CHÂTELAIN et Fabrice GABRIEL (1999) : « Entretien avec François Bon », *Scherzo*, n° 7 (printemps), « François Bon », 5-15.
- \_\_\_\_\_ et Thierry HESSE (2004) : « François Bon : entretien avec Thierry Hesse », *l'Animal : littératures, arts & philosophies*, n° 16 (printemps), 131-155.
- \_\_\_\_\_ et Jean-Claude LEBRUN (1998) : « Sortir du roman », *l'Humanité*, 20 mars, entretien repris dans *Tiers Livre*, [www.tierslivre.net](http://www.tierslivre.net) (document PDF téléchargé le 1<sup>er</sup> février 2007), s.p.
- \_\_\_\_\_ et Mahigan LEPAGE (à paraître) : « Palper en creux », entretien réalisé le 22 janvier 2008 à Paris, à paraître dans un livre d'entretiens sur la biographie préparé par Robert Dion et Frances Fortier.
- \_\_\_\_\_ et Jean-Christophe MILLOIS (1995) : « Centre noir, langue cassée » [entretien], *Prétexte*, n° 7 (octobre-décembre), 26-33.
- \_\_\_\_\_ et Sonia NOWOSELSKY-MÜLLER (1987) : « Côté cuisines » [entretien], *l'Infini*, n° 19 (été), 55-62.
- \_\_\_\_\_ et Dominique VIART (2001) : « On écrit avec de soi » [entretien], *Revue des sciences humaines*, n° 263 (juillet-septembre), « Paradoxes du biographique », 59-67.
- BORGES, Jorge Luis ([1944] 1983) : « la Bibliothèque de Babel », dans *Fictions*, Paris, Gallimard (coll. « Folio »), 71-81.
- BOURDIEU, Pierre (dir.) ([1993] 1998) : *la Misère du monde*, Paris, Seuil (coll. « Points »).
- BOURDIEU, Séverine (2005) : « le Passé en pièces détachées », dans Pierre GLAUDES et Dominique RABATÉ (dir.), *Deuil et Littérature*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux (coll. « Modernités »), 393-412.
- BUTOR, Michel ([1955] 1960) : « le Roman comme recherche », dans *Répertoire I*, Paris, Minuit (coll. « Critique »), 7-19.
- CAUQUELIN, Anne ([1989] 2000) : *l'Invention du paysage*, Paris, Presses universitaires de France (coll. « Quadrige/Essais débats »).

- CHAUVIN, André (2006) : « Voix ouvrières dans *Mémoire de l'enclave* (Jean-Paul Goux) et *Daewoo* (François Bon) », dans Corinne GRENOUILLET et Éléonore REVERZY (dir.), *les Voix du peuple dans la littérature des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 361-377.
- CHESNEAUX, Jean (1996) : *Habiter le temps. Passé, présent, futur : esquisse d'un dialogue possible*, Paris, Bayard (coll. « Société »).
- CHEVILLARD, Éric (1994) : *Préhistoire*, Paris, Minuit.
- CHKLOVSKI, Viktor (1965) : « l'Art comme procédé », dans Tzvetan TODOROV (dir.), *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil (coll. « Tel quel »), 76-97.
- COHEN-TANNOUDJI, Gilles et Michel SPIRO (1986) : *la Matière-espace-temps : la logique des particules élémentaires*, Paris, Fayard (coll. « le Temps des sciences »).
- COHN, Dorrit (1981) : *la Transparence intérieure*, Paris, Seuil (coll. « Poétique »).
- COMPAGNON, Antoine (2005) : *les Antimodernes : de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque des idées »).
- COMTE SPONVILLE, André ([1994] 1996) : « l'Être-Temps : quelques réflexions sur le temps de la conscience », dans Étienne KLEIN et Michel SPIRO (dir.), *le Temps et sa flèche*, Paris, Flammarion (coll. « Champs »), 239-270.
- DEBORD, Guy ([1967] 1971) : *la Société du spectacle*, Paris, Champ libre.
- DE CERTEAU, Michel ([1980] 1990) : *l'Invention du quotidien : 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard (coll. « Folio essais »).
- \_\_\_\_\_, Luce GIARD et Pierre MAYOL ([1980] 1994) : *l'Invention du quotidien : 2. Habiter, cuisiner*, Paris, Gallimard (coll. « Folio essais »).
- DÉCULTOT, Élisabeth (2003) : « Dichtung », Seuil/le Robert, [http://robert.bvdep.com/public/vep/Pages\\_html/dichtung.htm](http://robert.bvdep.com/public/vep/Pages_html/dichtung.htm) (page consultée le 6 février 2009), s.p.
- DELEUZE, Gilles ([1966] 2007) : *le Bergsonisme*, Paris, Presses universitaires de France (coll. « Quadrige/Grands textes »).
- \_\_\_\_\_, ([1968] 1981) : *Différence et répétition*, Paris, Presses universitaires de France (coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine »).
- \_\_\_\_\_, (1983) : *Cinéma 1 : l'image-mouvement*, Paris, Minuit (coll. « Critique »).
- \_\_\_\_\_, (1985) : *Cinéma 2 : l'image-temps*, Paris, Minuit (coll. « Critique »).
- \_\_\_\_\_, ([1986] 2004) : *Foucault*, Paris, Minuit (coll. « Critique »).

- \_\_\_\_\_ (1988) : *le Pli : Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit (coll. « Critique »).
- \_\_\_\_\_ (1989) : « Un concept philosophique », *Cahiers confrontation*, n° 20 (hiver), 89-90.
- \_\_\_\_\_ (1991) : *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Minuit (coll. « Critique »).
- \_\_\_\_\_ et Félix GUATTARI (1980) : *Mille plateaux : capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit (coll. « Critique »).
- DERRIDA, Jacques ([1967] 2001) : *l'Écriture et la différence*, Paris, Seuil (coll. « Points essais »).
- \_\_\_\_\_ ([1972] 1993) : *la Voix et le phénomène*, Paris, Presses universitaires de France (coll. « Quadriga »).
- DUCROT, Oswald (1984) : *le Dire et le dit*, Paris, Minuit (coll. « Propositions »).
- ECO, Umberto (1979) : *l'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil (coll. « Points »).
- FAULKNER, William ([1930] 1990) : *Tandis que j'agonise/As I Lay Dying*, Paris, Gallimard (coll. « Folio bilingue »).
- FOUCAULT, Michel (1966) : *les Mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard (coll. « Tel »).
- GENETTE, Gérard (1991) : *Fiction et diction*, Paris, Seuil (coll. « Points essais »).
- GODARD, Roger (2006) : « François Bon : Daewoo », dans *Itinéraires du roman contemporain*, Paris, Armand Colin, 231-254.
- GOUX, Jean-Paul (1999) : *la Fabrique du continu : essai sur la prose*, Seyssel, Champ Vallon (coll. « Recueil »).
- GRACQ, Julien (1980) : *En lisant en écrivant*, Paris, Corti.
- \_\_\_\_\_ (1985) : *la Forme d'une ville*, Paris, Corti.
- HAMBURGER, Käte ([1957] 1986) : *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil (coll. « Poétique »).
- \_\_\_\_\_ (1973) : « Das Wort "Dichtung" », dans Horst Rüdiger (dir.), *Literatur und Dichtung : Versuch einer Begriffsbestimmung*, Stuttgart, W. Kohlhammer (coll. « Sprache und Literatur »), 33-46.
- HAMEL, Jean-François (2004) : « la Résurrection des morts : l'art de la "mémoire de l'oubli" chez Pierre Michon », dans Marc DAMBRE, Bruno BLANCKEMAN et Alina

MURA-BRUNEL (dir.), *le Roman français au tournant du vingt-et-unième siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 141-150.

\_\_\_\_\_ (2006) : *Revenances de l'histoire : répétition, narrativité, modernité*, Paris, Minuit (coll. « Paradoxe »).

HARTOG, François (2003) : *Régimes d'historicité : présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil (coll. « la Librairie du XXI<sup>e</sup> siècle »).

HAWKING, Stephen ([1989] 1992) : « le Bord de l'espace-temps », dans *Commencement du temps et fin de la physique?*, Paris, Flammarion (coll. « Champs »), 83-119.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich ([1835] 1997) : *Cours d'esthétique III*, Paris, Aubier (coll. « Bibliothèque philosophique »).

HEIDEGGER, Martin ([1927] 1986) : *Être et temps*, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque de philosophie »).

\_\_\_\_\_ ([1949] 1962) : *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard (coll. « Tel »).

\_\_\_\_\_ ([1954] 1959) : *Qu'appelle-t-on penser?*, Paris, Presses universitaires de France (coll. « Quadrige »).

\_\_\_\_\_ ([1959] 1976) : *Acheminement vers la parole*, Paris, Gallimard (coll. « Tel »).

\_\_\_\_\_ ([1962] 1971) : *Qu'est-ce qu'une chose?*, Paris, Gallimard (coll. « Tel »).

\_\_\_\_\_ ([1980] 1988) : *les Hymnes de Hölderlin : la Germanie et le Rhin*, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque de philosophie »).

\_\_\_\_\_ ([1990] 2005) : *Achèvement de la métaphysique et poésie*, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque de philosophie »).

HERDER, Johann Gottfried ([1772] 1992) : *Traité de l'origine du langage*, Paris, Presses universitaires de France (coll. « Écriture »).

HUGLO, Marie-Pascale (2007) : *le Sens du récit : pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion (coll. « Perspectives »).

HUGOTTE, Valéry (1998) : « Écritures du tombeau : François Bon, *C'était toute une vie* », dans Dominique VIART (dir.), *Écritures contemporaines I : mémoires du récit*, Paris/Caen, Lettres modernes Minard (coll. « Revue des lettres modernes »), 137-155.

HUSSERL, Edmund ([1928] 2002) : *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, Paris, Presses universitaires de France (coll. « Épiméthée »).



- JÉRUSALEM, Christine (2005) : « la Langue d'enfance chez François Bon et Annie Ernaux : écrire depuis l'origine », dans Sylviane COYAULT (dir.), *l'Écrivain et sa langue : romans d'amour, de Marcel Proust à Richard Millet*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal (coll. « Littératures »), 187-198.
- KEROUAC, Jack ([1957] 1960) : *Sur la route*, Paris, Gallimard (coll. « Folio »).
- KORTHALS ALTES, Liesbeth (2010) : « l'Engagement littéraire contemporain : à propos de *Daewoo* de François Bon et *Presque un frère* de Tassadit Imache », dans Barbara HAVERCROFT, Pascal MICHELUCCI et Pascal RIENDEAU (dir.), *le Roman français de l'extrême contemporain : écritures, engagements, énonciations*, Québec, Nota bene (coll. « Contemporanéités »), 67-87.
- KOSELLECK, Reinhart ([1979] 1985) : *Futures Past : On the Semantics of Historical Time*, Cambridge/Londres, The MIT Press (coll. « Studies in Contemporary German Social Thought »).
- LADDAGA, Reinaldo (2006) : *Estética de la emergencia : la formación de otra cultura de las artes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo (coll. « los Sentidos »).
- LEBRUN, Jean-Claude et Claude PRÉVOST (1990) : « François Bon : paroles d'exclus », dans *Nouveaux territoires romanesques*, Paris, Messidor/Éditions sociales, 171-186.
- LECLERC, Yvan (1989) : « Voir le vrai, tomber juste », *Critique*, n° 503 (avril), 247-258.
- LEPAGE, Mahigan (2006) : *la Restauration biographique par le portrait photographique : Pierre Michon, Jérôme Prieur et Michel Schneider* [mémoire de maîtrise], Montréal, Université du Québec à Montréal.
- LOJKINE, Stéphane (dir.) (2001) : *l'Écran de la représentation : théorie littéraire, littérature et peinture du XVI<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, l'Harmattan (coll. « Champs visuels »).
- LYOTARD, Jean-François ([1988] 2005) : *le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée (coll. « Débats »).
- MADELÉNAT, Daniel (1984) : *la Biographie*, Paris, Presses universitaires de France (coll. « Littératures modernes »).
- MANOTTI, Dominique (2006) : *Lorraine connection*, Paris, Rivages (coll. « Thriller »).
- MARCEL, Jean (1989) : *Hypatie ou la fin des dieux*, Montréal, Leméac.
- \_\_\_\_\_ (1990) : *Jérôme ou de la traduction*, Montréal, Leméac.
- \_\_\_\_\_ (1993) : *Sidoine ou la dernière fête*, Montréal, Leméac.

- MARCUSE, Herbert ([1977] 1979) : *la Dimension esthétique : pour une critique de l'esthétique marxiste*, Paris, Seuil.
- MARX, William (2007) : « Quand le langage épouse la démocratie », *le Monde.fr*, 16 mars, s.p.
- MATHET, Marie-Thérèse (dir.) (2001) : *la Scène : littérature et arts visuels*, Paris, l'Harmattan (coll. « Champs visuels »).
- \_\_\_\_\_ (dir.) (2003) : *l'Incompréhensible : littérature, réel, visuel*, Paris, l'Harmattan (coll. « Champs visuels »).
- \_\_\_\_\_ (dir.) (2006) : *Brutalité et représentation*, Paris, l'Harmattan (coll. « Champs visuels »).
- MESCHONNIC, Henri (1988) : *Modernité modernité*, Paris, Gallimard (coll. « Folio essais »).
- MEYERHOFF, Hans (1955) : *Time in Literature*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press.
- MICHAUX, Henri ([1964] 2008) : *l'Infini turbulent*, Paris, Gallimard (coll. « Poésie »).
- \_\_\_\_\_ (1981) : *Poteaux d'angle*, Paris, Gallimard (coll. « Poésie »).
- MICHON, Pierre (1984) : *Vies minuscules*, Paris, Gallimard.
- \_\_\_\_\_ (1997) : *la Grande Beune*, Lagrasse, Verdier.
- \_\_\_\_\_ (2002) : *Abbés*, Lagrasse, Verdier.
- \_\_\_\_\_ (2007) : *le Roi vient quand il veut : propos sur la littérature*, Paris, Albin Michel.
- NIETZSCHE, Friedrich ([1874] 1988) : *Seconde considération intempestive : de l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie*, Paris, GF Flammarion.
- NORA, Pierre ([1984, 1986, 1993] 1997) : *les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard (coll. « Quarto »).
- ORTEL, Philippe (1994) : « la Mémoire en noir et blanc », *Esprit*, n° 11 (novembre), 126-134.
- \_\_\_\_\_ (2003) : « les Dispositifs de l'incompréhensible », dans Marie-Thérèse MATHET (dir.), *l'Incompréhensible : littérature, réel, visuel*, Paris, l'Harmattan (coll. « Champs visuels »), 377-404.

- \_\_\_\_\_ (2006) : « De l'effraction à l'émergence : esthétique de la brutalité », dans Marie-Thérèse MATHET (dir.), *Brutalité et représentation*, Paris, l'Harmattan (coll. « Champs visuels »), 347-365.
- PEREC, Georges (1965) : *les Choses*, Paris, Julliard (coll. « Presses Pocket »).
- \_\_\_\_\_ (1973) : *la Boutique obscure : 124 rêves*, Paris, Denoël/Gonthier (coll. « Cause commune »).
- \_\_\_\_\_ ([1974] 2000) : *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée (coll. « l'Espace critique »).
- \_\_\_\_\_ (1975) : *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Gallimard (coll. « l'Imaginaire »).
- \_\_\_\_\_ (1975a) : *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, Christian Bourgois (coll. « Titres »).
- \_\_\_\_\_ ([1985] 2003) : *Penser/classer*, Paris, Seuil (coll. « la Librairie du XXI<sup>e</sup> siècle »).
- \_\_\_\_\_ (1989) : *l'Infra-ordinaire*, Paris, Seuil (coll. « la Librairie du XX<sup>e</sup> siècle »).
- PROUST, Françoise (1994) : *l'Histoire à contretemps : le temps historique chez Walter Benjamin*, Paris, Éditions du Cerf (coll. « Biblio essais »).
- QUIGNARD, Pascal ([1984] 1989) : *les Tablettes de buis d'Apronedia Avitia*, Paris, Gallimard (coll. « l'Imaginaire »).
- \_\_\_\_\_ (1990) : *Albucius*, Paris, P.O.L.
- RABATÉ, Dominique (1991) : *Louis-René des Forêts : la voix et le volume*, Paris, Corti (coll. « les Essais »).
- \_\_\_\_\_ (dir.) ([1996] 2001) : *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses universitaires de France (coll. « Perspectives littéraires »).
- RANCIÈRE, Jacques (1998) : *la Parole muette : essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette (coll. « Littératures »).
- \_\_\_\_\_ (2000) : *le Partage du sensible : esthétique et politique*, Paris, la Fabrique.
- \_\_\_\_\_ (2000a) : « l'Art de la distance » [introduction], dans Raymond DEPARDON, *Détours*, Paris, Maison européenne de la photographie, s.p.
- \_\_\_\_\_ (2003) : *le Destin des images*, Paris, la Fabrique.
- \_\_\_\_\_ (2004) : *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée (coll. « la Philosophie en effet »).
- \_\_\_\_\_ (2007) : *Politique de la littérature*, Paris, Galilée (coll. « la Philosophie en effet »).

- RICŒUR, Paul (1983) : *Temps et récit : 1. L'Intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil (coll. « Points essais »).
- \_\_\_\_\_ (1984) : *Temps et récit : 2. La Configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil (coll. « Points essais »).
- \_\_\_\_\_ (1985) : *Temps et récit : 3. Le Temps raconté*, Paris, Seuil (coll. « Points essais »).
- \_\_\_\_\_ (2000) : *la Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil (coll. « l'Ordre philosophique »).
- ROCHE, Anne (2004) : « François Bon et la "diction du monde" », *Studia Romanica Posnaniensia*, n° 31, article repris dans *Tiers Livre* (document PDF téléchargé le 10 mars 2007), s.p.
- ROUAUD, Jean (1990) : *les Champs d'honneur*, Paris, Minuit.
- \_\_\_\_\_ (1996) : *le Paléo circus*, Charenton, Flohic.
- RYKNER, Arnaud (2004) : *Pans : liberté de l'œuvre et résistance du texte*, Paris, Corti (coll. « les Essais »).
- SAMOYAULT, Tiphaine (2001) : *Littérature et mémoire du présent*, Nantes, Pleins feux (coll. « Auteurs en questions »).
- \_\_\_\_\_ (2002) : « le Présent illimité », *Littérature*, n° 125 (mars), 12-24.
- SANSOT, Pierre (1984) : *Poétique de la ville*, Paris, Klincksieck (coll. « Esthétique »).
- SARTRE, Jean-Paul (1960) : *Questions de méthode*, Paris, Gallimard (coll. « Idées »).
- SCHWOB, Marcel ([1896] 1957) : *Vies imaginaires*, Paris, Gallimard (coll. « l'Imaginaire »).
- SIMON, Claude (1986) : *le Discours de Stockholm*, Paris, Minuit.
- SHERINGHAM, Michael (2006) : *Everyday Life : Theories and Practices from Surrealism to the Present*, Oxford, Oxford University Press.
- STEINER, George ([1989] 1991) : *Réelles présences : les arts du sens*, Paris, Gallimard (coll. « NRF essais »).
- TAYLOR, John (2007) : « The Voices of Tattered People (François Bon) », dans *Paths to Contemporary French Literature*, vol. 2, New Brunswick (New Jersey), Transaction Publishers, 113-116.

- VIART, Dominique (1995) : « Parole folle et sagesse paradoxale dans l'œuvre de François Bon », *Uranie* (Arras), n° 5 (décembre), 139-152.
- \_\_\_\_\_ (1996) : « “Théâtre d’images” : l’esthétique de François Bon d’après *Calvaire des chiens* », paru dans le dossier « Roman et cinéma » de la revue *Roman 20-50*, repris dans *Tiers Livre* (document PDF téléchargé le 8 juillet 2007), s.p.
- \_\_\_\_\_ (1999) : « Inscrire pour mémoire », *Scherzo*, n° 7 (printemps), « François Bon », 45-52.
- \_\_\_\_\_ (2005) : « François Bon : écrire les fractures du monde », dans Sjef HOUPPERMANS, Christine BOSMAN DELZONS et Danièle DE RUYTER-TOGNOTTI (dir.), *Territoires et terres d’histoires : perspectives, horizons, jardins secrets dans la littérature française d’aujourd’hui*, Amsterdam/New York, Rodopi (coll. « Faux titre »), 123-142.
- \_\_\_\_\_ (2008) : *François Bon : étude de l’œuvre*, Paris, Bordas (coll. « Écrivains au présent »).
- VIRNO, Paolo (1999) : *le Souvenir du présent : essai sur le temps historique*, Paris, Éditions de l’Éclat.
- VOUILLOUX, Bernard (2007) : « la Critique des dispositifs », *Critique*, n° 718 (mars), 152-168.
- VRAY, Jean-Bernard (2003) : « François Bon, chiffonnier de la mémoire collective dans *Paysage fer* », dans Yves CLAVARON et Bernard DIETERLE (dir.), *la Mémoire des villes/The Memory of Cities*, Saint-Étienne, Publications de l’Université de Saint-Étienne, 107-122.
- WELLS, Herbert George ([1895] 2009) : *The Time Machine*, New York, W.W. Norton.
- ZIAREK, Krzysztof (2001) : *The Historicity of Experience : Modernity, the Avant-Garde, and the Event*, Evanston (IL), Northwestern University Press (coll. « Avant-Garde & Modernism Studies »).

## ANNEXE

### PALPER EN CREUX. ENTRETIEN AVEC FRANÇOIS BON<sup>53</sup>

**Mahigan Lepage** – Vous êtes l’auteur d’une biographie des Rolling Stones, d’une biographie de Bob Dylan, et vous en préparez une troisième sur Led Zeppelin. Bob Dylan n’est pas vraiment un écrivain, mais quand même quelqu’un qui s’est rêvé en écrivain. Vous parlez beaucoup de son rapport à Rimbaud, à Ginsberg : aux poètes. Le cas des Rolling Stones est assez différent : comme vous le dites vous-même dans votre biographie, ce sont des figures d’une grande pauvreté de langage – pour une grande richesse symbolique. Le lecteur a dû être intrigué, en lisant cette biographie, d’y voir apparaître des références à Proust, à Saint-Simon. Vous dites même dans votre postface avoir réussi à écrire cette biographie grâce à Saint-Simon. Est-ce qu’on peut revenir à la littérature à partir de figures de chanteurs ou de musiciens de la même manière qu’on pourrait le faire à partir de figures d’auteurs? Est-ce que c’est indifférent, pour parler de la littérature, que le biographé s’appelle Bob Dylan, Mick Jagger ou Marcel Proust?

**François Bon** – C’est une question trop grosse pour être prise globalement. La première chose, c’est comment une société se connaît ou se déchiffre elle-même. Dans Saint-Simon, c’est le processus politique, par le roi, la finance, la régence. C’est ce dispositif-là qui est le référent qu’on doit arriver à décrypter. Pour ce qui est ensuite du XIX<sup>e</sup> siècle, le statut de l’écrivain est privilégié, c’est-à-dire que le récit, le roman, de Balzac, Flaubert, jusqu’à Proust, est le premier reflet de l’organisation sociale, le premier outil qu’a la structure sociale pour se connaître elle-même. Dans cette optique-là, aujourd’hui, le fonctionnement auquel nous on se heurte, par exemple la soumission de la culture au mode industriel, par exemple la régionalisation de la langue française par rapport à l’anglais dominant et la « mondialisa-

---

<sup>53</sup> Cet échange, qui a eu lieu le 22 janvier 2008 devant la librairie *les Cahiers de Colette* à Paris, est destiné à figurer dans un livre d’entretiens sur la biographie préparé par Robert Dion et Frances Fortier. Il porte donc spécifiquement sur le chantier rock’n roll. À l’époque, Bon avait déjà fait paraître son *Rolling Stones* et son *Bob Dylan*, mais pas encore son *Led Zeppelin*.

tion » (mais c'est un mot trop récent), le fait que le statut de mythe ou de légende soit transféré à des icônes, le référent qu'on décrypte lui-même s'est déplacé. Ce n'est pas la question de la musique en tant que telle. La littérature a pour fonction de chercher ce qui change du langage quand on le met en questionnement du monde : on interroge le langage dans sa capacité à se faire porteur des symboliques principales ou de ce qui travaille la société à un moment donné. La question est la même, l'objet s'en déplace. Il est parfaitement logique que dans Balzac ou dans Proust, les figures liées à la littérature, au personnage de l'écrivain, soient premières. Aujourd'hui, il faut faire deuil de quelque chose, c'est-à-dire qu'on a à aller dans des zones qui pour nous n'étaient pas forcément prévisibles, et on pourrait envisager ça au départ comme une perte.

Le deuxième énorme volet, c'est que la littérature, en même temps qu'elle déchiffre le monde, essaye de se connaître elle-même, contrairement au savoir « positif » – ce n'est pas le mot qu'il faudrait – ou aux travaux d'historiens – mais là encore, ce n'est pas vrai, parce qu'il y a longtemps que l'histoire sait le statut du récit, des symboles, de la langue dans ce qu'elle entreprend. Quand la littérature parle des écrivains, pas simplement quand elle fait des biographies, mais quand elle aborde une œuvre, on sait que l'œuvre de toute façon n'est pas rationalisable, n'est pas explicable : à un moment donné, il y a un saut dans le vide. Par contre, ce saut dans le vide, il se prépare, il s'amorce. Et quand la littérature travaille sur une biographie d'écrivain, il y a toujours cette mise à part du travail de l'œuvre et du parcours de l'homme. Je pense que là, Proust est sans doute le meilleur atelier, puisqu'on sait que d'emblée la figure de l'auteur n'est pas la figure du narrateur. Il y a un livre, je pense que je ne l'ai jamais lu en entier, c'est une thèse publiée à la fin des années 70 chez Klincksieck, un essai esthétique qui s'appelle *l'Invention d'Edgar Poe*. J'avais trouvé ça formidable, parce que c'était comment Poe a pu être en condition d'écrire ses espèces d'inventions fantastiques qui débordent évidemment toute rationalité.

**M.L.** – S'inventer comme figure d'auteur par le récit fantastique ?

**F.B.** – Oui, et comment ont pu surgir ces figures-là. Quand je lis ces biographies qui se présentent comme des biographies musicales, des travaux sur la culture populaire, les travaux sociologiques me semblent manquer une dimension quelque part, même s'il y a Marcuse,



même s'il y a Debord... Dans ces usages simplistes de la biographie instituée, musicale, etc., je ne voyais pas ce statut de l'œuvre d'art ou ce statut du parcours d'artiste comme les travaux sur Proust ou les travaux sur Céline nous ont habitués à l'étudier.

**M.L.** – D'ailleurs, vous faites mention d'un certain malentendu qu'il y aurait eu à propos du rock. On a pensé aborder le rock par la culture populaire, alors que, selon vous, le rock nécessite une approche du présent, un travail du langage pour se refonder devant le monde. Vous citez, dans votre Rolling Stones, *Leçon de choses* de Claude Simon, qui serait selon vous une sorte de prose rock, si j'ai bien compris?

**F.B.** – Non. M'interroge la concomitance exacte d'événements littéraires comme l'œuvre de Claude Simon, *Histoire* en 1967, et d'événements particuliers de la culture populaire, pour prendre la même année : *Sergent Pepper's* des Beatles. Quand j'ouvre Claude Simon, j'ai l'impression d'avoir un très très vieux paysage. Pas vieux, parce que c'est neuf dans la forme d'écriture, neuf dans l'esthétique, mais c'est porté par du Balzac, par du Tolstoï, par du Faulkner, et je sais l'histoire de la langue dans Claude Simon quand je lis *Histoire*. Par contre, quand *Sergent Pepper's* des Beatles arrive, on se dit : ah, ce truc, c'est une espèce d'éclosion pure. Et je pense que quand on regarde ça à trente ans de distance, on relativise.

Donc, dans votre question, il y a deux éléments. Le premier, c'est le concept de présent. Dans Dylan, ce qui me semblait justifier l'entreprise d'aller voir ça de près, c'est le rapport à sa propre identité, en particulier tout ce qu'il y a de judaïque dans ses relations, dans ces communautés de pensée que lui et ses amis privilégiés forment dès la fac de Minneapolis, et en même temps le refus d'importer dans ses pratiques ou sa pensée quoi que ce soit de judaïque. Il y a un refus d'identité, et une acceptation aussi d'espace, c'est-à-dire qu'on n'est pas des exilés ou des gens dont les parents viennent d'arriver en Amérique : nous sommes de cette langue, nous sommes de ce pays, cette ville, maintenant. Et dans ce maintenant, ils demandent à l'instant, au présent, une identité, presque au sens généalogique, qui là est complètement en rupture avec ce que nous, dans notre vieux pays ici, nous pouvons être amenés à considérer comme notre espace ou notre identité. Ils remplacent la durée ou la généalogie par le présent. Et ce concept de présent, il n'est pas limité au rock. Il traverse pour

moi tout ce qui est Beat Generation (Ginsberg, etc.) et une bonne partie de l'art contemporain à partir des années 1970 (les performances et tous ces machins-là).

**M.L.** – Il traverse votre travail aussi. Vous sentez-vous héritier de cette interrogation si radicale sur le présent?

**F.B.** – Oui. Cette interrogation-là sur le présent, pour moi, est un enjeu esthétique et politique vital. Y compris même le rapport de la durée d'un livre ou la circulation d'une écriture. Ou simplement, quand je descends dans le métro à Paris, je vois des flics en train de demander ses papiers à un type noir, moi ils me laissent passer, et quand je vais à New York, il n'y a pas ça. La relation à l'autre à New York est différente. Là, ce sont des enjeux politiques immédiats.

L'autre versant, c'est : est-ce qu'il y a une écriture différente pour se saisir de ces éléments-là? Et là j'aurais plutôt tendance à m'inscrire en contre. La question du populaire a toujours été posée à la littérature, même dans ses strates les plus hautes. Dans Agatha Christie, il y a toujours des citations de Shakespeare. Au début du siècle, on se servait encore de *Don Quichotte* pour apprendre à lire en Espagne. Pour nous, en France, Rabelais n'a jamais vraiment été un auteur populaire. C'était un auteur pour écrivain. Les figures de Rabelais sont devenues immensément populaires, mais à travers d'autres prismes et d'autres reprises. Par contre, au XIX<sup>e</sup> siècle, ce qui est populaire, c'est Eugène Sue, ce n'est pas Balzac. Mais le côté populaire de la littérature, représenté par Dumas et Eugène Sue, conditionne la posture de Balzac, et conditionne aussi ce à quoi, en partie, aspire Balzac. La poésie n'a jamais été populaire en France, contrairement à l'Italie ou même l'Allemagne. Peut-être Baudelaire est notre dernier poète comme ça, ou Victor Hugo évidemment. Cette question du populaire traverse organiquement la langue. Aujourd'hui, ce populaire s'est éloigné considérablement. La littérature savante continue. Ce qui me frappe par exemple dans les ateliers d'écriture, c'est aussi ça : les usages les plus savants de la langue, comme Beckett ou Antonin Artaud, sont parfois pour nous les outils les plus efficaces pour partager l'absolue nécessité de la littérature avec des gens qui sont complètement éloignés ou coupés de sa réception en tant que fait culturel. Avec le rock, sur ces figures-là, tout simplement parce qu'elles sont hyper-documentées, parce qu'on a des milliers de récits, de témoignages, de

photos, etc., on peut mettre sur la table de dissection la machine à coudre rock'n'roll et le parapluie surréaliste, et travailler.

**M.L.** – Pour en finir avec cette question du populaire... Dans votre postface à *Rolling Stones*, vous parlez de l'accueil qu'on réserve aux auteurs qui décident d'écrire sur les Stones. On dit : « Ce n'est pas sérieux ». Est-ce que vous croyez que ça vous situe, dans une certaine institution, comme un auteur populaire?

**F.B.** – Ce n'est pas trop mon problème. Dylan a une réponse, quand on lui demande « Qu'est-ce que c'est pour vous le rock'n'roll ? » : « Carelessness ». S'en foutre. Quelque part, ça m'amuse. Je suis né à la littérature par Balzac. Ma grande, grande expérience de la langue, c'est Proust. Ensuite, je suis remonté : Saint-Simon, etc. On ne peut pas écrire sans se charger. Je sais ce que je fais, et je sais qu'à un moment donné, j'ai mis très longtemps pour trouver ces trucs-là, parce que justement j'avais l'impression que ce serait abandonner quelque chose, y compris parce que ce sont des réalités qui me sont extérieures, étrangères, au sens strict du terme. Et du jour où j'ai trouvé... Ce n'est pas un livre après l'autre. Ma biographie à moi, elle est humble, anonyme, dépourvue d'événements majeurs, et elle ne comporte aucune documentation. Je dois bien avoir gardé trois 33 tours, je n'ai pas gardé mes écrits de jeunesse, j'ai racheté les livres que j'ai lus enfant. Je n'ai rien gardé. Je n'ai pas de photographies (on n'avait pas d'appareil). C'est la problématique de 68 aussi, c'est-à-dire que cette fissure de mœurs, on l'a vue apparaître, et nous, on était encore des enfants de l'après-guerre. Mais surtout, c'est ce déport symbolique : la littérature, qui avait un rôle essentiel dans la société en tant que représentation et lieu de hiérarchie symbolique, ne l'avait plus.

Longtemps, dans ma piaule, bien avant le livre, dès 80, j'avais une espèce de poster : une photo de Keith Richards. Et j'avais fait un montage un peu lettriste dessus, j'avais mis : « Le véritable visage de William Shakespeare ». Je n'ai plus l'affiche, mais j'ai toujours l'idée. J'ai su que si je faisais cette trilogie-là, années 60 en parlant des Stones, années 70 en parlant de Led Zep et avant – Kennedy, l'arrivée de la télévision, la Guerre froide, le mur de Berlin – sur Dylan, j'étais dans mon terrain littéraire, j'étais dans ma recherche du temps perdu à moi.

J'ai trouvé mon truc, et par rapport même à Claude Simon, se dire que précisément parce qu'à cet endroit-là je suis obligé d'obéir et d'être contraint par la documentation, contraint

par le fait que dans les endroits où je ne sais pas ce qui se passe, je ne peux pas inventer du récit à la place. Dans cette contrainte-là, je trouvais ma force littéraire.

Bien sûr, il y a des regrets, on souffre : aux États-Unis, je n'ai pas de traduction anglaise de mes bouquins, *les Stones* en particulier a été traduit juste au Japon. Quand je discute avec des copains américains, ces choses-là qui sont pour eux aussi importantes, qu'elles puissent être énoncées depuis leur réception en France les intéresse. Mais bon...

**M.L.** – Je voudrais vous relancer sur cette question de la France, ou du rapport interculturel France-Angleterre, France-États-Unis. C'est beaucoup thématiqué dans votre *Rolling Stones*, un peu dans votre *Bob Dylan* : l'idée que, par la biographie, la langue française puisse être traversée par la langue anglaise. Et que ces livres soient aussi une façon de comprendre le vent d'ouest qui soufflait sur le continent. Est-ce que la biographie, dans ces cas-là, comme elle est orientée vers des figures anglaises ou américaines, force la langue française à être retravaillée de l'intérieur par la langue anglaise?

**F.B.** – C'est systématique : à chaque fois, je dis qu'il y a deux volets dans votre question ! Un volet politique et un volet linguistique. Le volet politique, c'est quand on va en Hollande par exemple : c'est un petit pays de cinq millions d'habitants, un pays qui a eu une dimension mondiale via la marine, le colonialisme, les voyages, et aujourd'hui, on n'y traduit plus de livres anglais parce que ce n'est pas la peine : le pays est devenu globalement bilingue. Les acteurs artistiques d'aujourd'hui en Hollande s'expriment tout de suite en anglais. Me frappe aussi, dans cette diaspora artistique qui se crée, qu'il y ait de plus en plus d'auteurs ou de cinéastes français qui s'« insèrent » dans la langue anglaise. J'aime beaucoup par exemple un cinéaste qui s'appelle Raphaël Nadjari. Il vit et travaille à Brooklyn, il tourne à Jérusalem et tout ça. On n'est pas beaucoup à savoir que ce gars de 35 ans est né à Marseille et est resté en France jusqu'à 20 ans. Tant mieux. Il y a beaucoup d'auteurs français maintenant qui vivent à Berlin, c'est très peu cher et Paris-Berlin en avion, c'est 35 euros. Cette régionalisation de la langue, pour moi, ça a un impact quand même grave. J'aurais 25 ans, je ne suis pas sûr que je ne ferais pas le choix de m'insérer dans un espace linguistique plus large. Je serais obligé de lâcher certaines choses de ce qui m'habite de la pratique des

rythmes. Mais Beckett, qui a fait le chemin inverse, n'a pas forcément perdu à prendre cette contrainte de la langue étrangère.

Le volet deux, c'est qu'il y a toujours une harmonie, une conjonction secrète entre langue et musique. Rabelais, dans la préface du *Tiers Livre* ou du *Quatrième Livre*, fait la liste de tous ses copains musiciens, Josquin des Prés, etc., et dit qu'ils sont les inventeurs de la polyphonie. Il y a forcément des choses là qui traversent. Molière et Lully, ou Balzac et Rossini, Mallarmé et Wagner, Proust et Debussy, Céline et le jazz, etc. Et nous, dans ce tout petit glissement-là, la langue va s'alourdir pour se balancer contre les murs qui sont les nôtres aujourd'hui, les images de la ville. Ce qui est passionnant dans Dylan, c'est que ce qu'on pourrait croire avoir hérité, ou être dans l'obligation d'hériter, concernant la ville, concernant les cinétiques, le mouvement, les effets de zoom, les effets de rupture, d'être obligé de se charger en les empruntant aux modes de représentation du cinéma ou des mythologies du rock, *via* Dylan, on a le petit tunnel pour savoir d'où ça vient dans la littérature, *via* Rimbaud et les textes de Ginsberg, qui sont pour moi d'une grande importance technique et formelle, qu'on a peut-être sous-estimée un petit peu.

Alors, la langue anglaise évidemment, par sa brièveté... Ce n'est pas un hasard si William Faulkner est un auteur pour nous aussi important que Franz Kafka, alors que, humainement, Kafka on le met des éternités au-dessus. Mais ce n'est pas au rock qu'on apprend ça, c'est à Faulkner.

**M.L.** – Faulkner qui, pour reprendre les idées de votre ami Pierre Bergounioux, a jeté la littérature au-dehors, a produit cette friction de l'expérience et de l'expression. Pour vous qui venez de la Vendée et qui rappelez parfois que votre village était situé sous le niveau de la mer, emmuré dans les digues, est-ce que l'autre côté des digues, l'Amérique, c'était un peu le grand Dehors?

**F.B.** – C'est difficile de trop charger ça. Dans mon enfance, je ne peux pas me rendre compte. Par contre, je sais, pour l'importance de tous ces trucs de l'Ouest, ce qu'a été par exemple l'exil au Québec. Dans le XVII<sup>e</sup> siècle – et c'est lié aussi aux questions religieuses, au protestantisme –, les régions d'où je viens ont toujours été en articulation profonde avec l'autre côté de la mer. Un copain, dans une chambre d'hôtel à La Fayette, a recopié la page

d'annuaire avec tous les François Bon. Soixante-sept Bon, dont douze François Bon! Je sais ça, mais je n'ai pas de traces tangibles que ça m'ait rejoint. Comment ça travaille un inconscient? Pour moi, la relation profonde, c'était : notre expérience immédiate, ou notre savoir du monde, ne pouvait nous venir que par les livres. La radio, c'était beaucoup trop sommaire, et la télévision est venue en 62, donc à la guerre d'Algérie. Et aussitôt après, l'assassinat de Kennedy. Puis, six ans après, l'homme qui marche sur la lune. Tout d'un coup, avec la télévision, on avait quelque chose qui remplaçait le fait que seul les livres, les récits permettaient de se représenter ce qui était plus loin. On ne voyageait pas, et quand on voyageait c'était pour retrouver la même France profonde, ou alors, une fois, venir voir la tour Eiffel. Les livres avaient ce statut. J'ai le même âge que Pierre Bergounioux. La lecture avait un rôle important. C'est ce qu'a dit Sarkozy : à quoi ça sert de lire des livres de voyage quand on peut prendre l'avion pour aller voir ce qu'il y a. Nous, on est dans cette bascule-là. Les livres avaient une importance essentielle, vitale. La compréhension du monde, c'était ouvrir un atlas et rêver devant l'atlas. Évidemment, il n'y a plus ça pour le gamin d'aujourd'hui. Par contre, le langage garde la même fonction vitale. Mais ça ne peut plus être les mêmes formes de récit. Ce dont on charge le langage a changé aussi. Le langage n'a plus besoin d'avoir fonction de documenter, mais pour l'organisation symbolique de cette documentation... Comment cette documentation interroge le langage et qu'est-ce qu'elle lui attribue comme devoir pour garder sens dans l'interrogation de soi-même *via* ce statut chamboulé des images et de la documentation du monde? À nous d'inventer ces autres procès de représentation et ces modes de circulation.

Le bonhomme qui pour moi en ce moment est le plus important, c'est Daniil Harms. C'est ce Russe qui a écrit sous Staline et qui est mort comme Mandelstam dans des conditions complètement atroces. Il écrivait des trucs, comme René Char pendant la Résistance : des petits carnets, des petits papiers, des petites feuilles, des choses ultracourtes. Un de ses amis, à sa mort, a pu sauver ses écrits. Il a été publié en russe pour la première fois en 70. Il n'y a jamais eu de livre de Daniil Harms pendant plus de 30 ans. Les récits de Daniil Harms, pendant tout ce temps, ont été transmis de façon orale, et il était immensément populaire en URSS. C'est dire que le livre n'est même pas une condition de la littérature.

**M.L.** – Et vous croyez qu'Internet peut prendre cet espace-là?



**F.B.** – Je ne crois pas parce que ça voudrait dire devenir prédictif. Mais il faut considérer que le risque est là, et que pourtant notre tâche de littérature reste la même. Quand je travaille sur Dylan, je n'ai pas l'impression d'être ailleurs que dans ces processus-là. Dans Dylan, ce qui est intéressant, c'est qu'on peut restituer dans des choses chronologiques tout un cheminement technique. Le passage du disque à la radio, de la radio à la radio mobile, le transistor, l'émergence de la télévision. Il était très fier, Dylan, parce qu'ils étaient les premiers à avoir la télévision dans sa petite ville. Les distances entre les pays, le temps qu'on met quand on y va en avion, etc. Tout d'un coup, ce qui est la masse profuse et très opaque de ce qui nous entoure, on peut lui restituer une microhistoire.

**M.L.** – Dans l'ensemble de votre travail d'écriture, vous repassez souvent par les mêmes thèmes, qui sont en nombre assez restreints : la ville, le paysage, l'usine... Est-ce que, avec *Bob Dylan*, avec *Rolling Stones*, c'est le thème du paysage qui repasse, mais d'une autre manière? Vous êtes passé un peu par ce chemin-là avec *Limite* ou *le Crime de Buzon*, ou bien, d'une autre manière, avec *l'Enterrement* ou *Paysage fer*. Dans *Bob Dylan*, vous écrivez : « Pour cheminer vers [Bob Dylan], on doit poser ce fond, ce paysage ».

**F.B.** – On ne choisit pas l'endroit où on naît. Par contre, ce qui est peut-être un fait nouveau pour nous par rapport à Balzac ou même Proust, c'est qu'on a mentalement affaire à des paysages qui se superposent, à des territoires ou des espaces qui se superposent, et qui mentalement disposent tous de la même complexité. Par exemple, on est tous en possession de grandes villes étrangères. On est tous allés à New York. J'ai marché dans les souterrains de Montréal. Un jour, je suis arrivé à Paris. Ces espaces-là, on n'a pas besoin de les organiser comme un tissu sur le monde. L'organisation du monde dans notre espace mental est issue d'une rupture dont on maîtrise mal encore les aboutissants et l'importance rétrospective que ça peut avoir sur nos façons de tenir récit. Je sais que là est en particulier mon atelier essentiel. La petite ville dans laquelle je vivais quand j'avais 10-14 ans, la ville moyenne où j'ai passé mon bac à 17-18 ans, ou quand je suis arrivé à Paris à 25-26 ans, ou quand plus tard j'ai été à Bombay ou Moscou, etc., je sais que chaque fois, c'est la même chose, même s'il n'y a aucune échelle possible entre Moscou et Civray dans la Vienne. Mais mentalement, arriver dans le nouvel espace et appréhender cette complexité-là, je sais que c'est mon objet de tra-



vail. Le seul à l'avoir formaliser, pour moi, c'est Perec dans *Espèces d'espaces*. Ce n'est pas un hasard si ce livre-là a des répercussions énormes chez Echenoz, chez Rolin, etc.

**M.L.** – Et que ça passe par un roman dans les années 80 ou par une biographie dans les années 2000, c'est pareil pour vous?

**F.B.** – C'est mon atelier. Par contre, l'avantage que j'ai, ou la joie que j'ai à travailler sur les Rolling Stones ou Dylan, c'est que tout d'un coup cet atelier je peux aussi le visualiser et le temporaliser. Dans Dylan, il y a une année incroyable : quand il a 18-19 ans en fac, on peut reconstituer ses trajets en auto-stop, ou ses trajets en moto. Tout d'un coup, ce qui pour nous est un territoire sans distinction, on peut se représenter l'effort qu'il fallait faire pour le moment où par exemple on passe de Minneapolis à New York. On peut travailler sur ce que c'est que la découverte de la grande ville. C'est un petit peu pareil avec les Rolling Stones quand ils passent de Hartford à Londres, comment ils s'installent et ils habitent dans Londres. Il y a des centaines de milliers de jeunes qui font la même chose. Mais pour ces trois jeunes-là, on a des tas de récits, parce que tous ceux qui ont eu affaire à eux dans ce moment-là racontent comment était le poêle, comment on allait manger, qu'est-ce qu'on mangeait, comment on payait le propriétaire, comment et où on se baladait la nuit, comment on trouvait une voiture pour le faire, comment on s'organisait pour aller téléphoner, et ainsi de suite. Tout d'un coup, ces choses-là, qui pour nous sont essentielles, comme habitus, comme pratiques sociales, comme histoire de nos propres pratiques sociales, si on veut se débrouiller là. Le réel a cette profusion, cette difficulté-là. Le miracle de ces dépôts archéologiques que sont Rolling Stones ou Dylan, c'est qu'on peut toucher ça matériellement.

**M.L.** – Au moment où ça a pris forme?

**F.B.** – Oui. Et dans des choses auxquelles, à ce moment-là, on ne faisait pas attention. On n'était pas capable de mettre à cet endroit notre attention. Le mot « habiter » dans Georges Perec. Perec, lui, avait été un précurseur. En quoi ça pouvait passer par les objets, par la disposition des appartements. Dylan, lui aussi, c'est fascinant cette capacité d'intuition qu'il a. Dans ses chroniques, il raconte comment il écoutait les disques *chez les gens*, ou comment il lisait les livres *chez les gens*. Tout d'un coup, on peut faire une microhistoire de pratiques sociales, et cette microhistoire, on en a besoin pour là, nous, travailler sur le présent.

**M.L.** – Et pour se comprendre soi? Vous écrivez au tout début de votre *Bob Dylan* : « C'est soi-même qu'on recherche. » Mais pourquoi passer par la biographie? D'autres auteurs passent par des voies plus autobiographiques. Pierre Bergounioux cherche les énigmes de son présent dans son propre passé, sa propre trame biographique. Vous, vous la cherchez dans une trame biographique autre. Pourquoi?

**F.B.** – Parce qu'elle est documentée. Sur mon propre présent, sur ma traversée à moi, je n'ai rien. Et même les conjonctions. Par exemple, dans mon fond de Vendée, il y avait un artiste considérable, Gaston Chaissac. Un type qui, aujourd'hui, a beaucoup d'importance pour moi, esthétiquement, et aussi parce que dans ses écrits je retrouve la vie de mon grand-père. J'ai accès à ma mémoire familiale via les lettres de Gaston Chaissac.

Je n'ai pas de réponse, sauf qu'à ces choses-là on doit obéir. La situation aurait pu être parfaitement symétrique entre Bergounioux et moi. Il y a les mêmes figures. Dans *l'Arbre sur la rivière*, à un moment, ils récupèrent une vieille traction dans une casse, l'autoradio marche encore, et ce qu'ils entendent, c'est Chuck Berry. Et ils viennent – ç'a été coupé –, ils partent de Brive pour venir assister à un concert de Chuck Berry à Paris. Bergounioux ne nomme pas Chuck Berry dans le livre, mais c'est bien de Chuck Berry dont il est question.

Alors, on a la chance qu'avec les Stones ou Dylan ce sont des réserves d'énonciateurs considérables. Puisque eux-mêmes parlent beaucoup, et tous ceux qui traversent leurs instants, leur présent, deviennent à leur tour des conteurs d'histoire. J'ai vécu toute mon enfance dans une station-service. La première fois que l'Angleterre met en procès les Rolling Stones – l'Angleterre se confronte à la montée de la drogue, elle s'en prend aux Rolling Stones, mais tout simplement parce qu'ils ont pissé sur un mur –, du coup, la station-service se met à vivre et exister.

**M.L.** – Une dernière question peut-être, sur le roman. Dans les années 90, le roman est devenu pratiquement un repoussoir pour vous. C'est allé très loin dans un livre comme *Impatience*, où vous écrivez : « Plus jamais de roman ». Dans les années 2000, que ce soit dans vos biographies ou dans vos autres livres de cette période-là (*Daewoo*, *Tumulte*), le roman est souvent thématiqué dans le livre même, et réhabilité d'une certaine façon. C'est drôle, parce

que, en-dehors de vos livres, vous continuez à dire que le roman est une forme désuète, mais dans vos livres, vous réinvestissez le mot.

**F.B.** – Pour moi, il y a une permanence, c'est la fonction de la littérature. En ce moment, je lis les historiens latins : je n'avais jamais lu Salluste ou Cicéron. C'est un bonheur monstrueux. Ce bonheur-là s'appelle littérature. Rabelais, ce n'est pas du roman. Après, il y a toute l'histoire de ça. Dans cette fonction-là, c'est un rapport direct : en quoi le monde questionne le langage. C'est le langage mis à la question du réel. C'est peut-être la plus grande permanence. Après, les formes sont tout le temps des histoires particulières ou des historicisations de ces formes. Le roman est devenu une forme dominante. Il n'en reste pas moins qu'aux sources de Balzac, ou de Chateaubriand, ou de Proust, ou même de Céline (par exemple, son rapport aux chroniqueurs du Moyen Âge), les sources non-roman de la littérature sont convoquées en permanence à chacun des instants de l'histoire du roman. On n'est pas indemne. Et surtout, l'enjeu, c'est de rester à l'intérieur de ça. Dans *Impatience*, je dis : « Plus jamais de roman », mais bon, c'étaient des trucs pour être dits au théâtre. Mais *Daewoo*, si je ne marque pas « roman », le livre passe sur les tables de sociologie. En plus, la lecture qu'on en a fait supprimait l'instance fictionnelle du travail. Précisément, le seul enjeu du travail, c'était que ce dont peut traiter la littérature n'est pas documentable sociologiquement. On ne va pas renchérir là-dessus. Mais c'est la même fonction. Et le mot « biographie » est pareil, c'est-à-dire qu'on dit : « Ceci est du réel ». C'est le contrat du réel. Mais le fonctionnement est celui de la littérature, dans la pérennité de sa fonction, qui l'amène à des formes diverses.

En quoi, pour moi, la question reste socialement et esthétiquement posée, c'est quand là, en janvier, on est en face d'une librairie, et qu'il y a 547 romans qui sortent ! Chacun se tenant obligé de pratiquer du simulacre. On a un simulacre de personnage, simulacre d'action, simulacre de réel, et on fait comme si on pouvait faire ça en paix. Je ne dis pas que ce sont tous des livres de paix, mais pour moi il y a énormément de livres morts. Même certains auteurs dont la démarche m'intéresse de très près, le fait qu'ils choisissent ces codifications de représentation, ces codifications de réalité, pour faire marcher le récit, me les éloignent radicalement. Alors qu'un truc très mince de Beckett gardera pour moi l'effectivité complètement contraire.

**M.L.** – Et dans *Bob Dylan* ou dans *Rolling Stones*, elle est où, précisément, la part de fiction?

**F.B.** – Elle est dans la question que ces mecs-là posent. À un endroit donné, on ne sait pas ce qui s'est passé. Toutes les postures sont acceptables. Il y a des biographies, des considérables même (Clinton Heylin, etc.), qui traitent quatre mois de l'année 62 en dix lignes, simplement parce qu'il n'y a pas de faits qu'on puisse savoir. Il y a des démarches contraires, comme Greil Marcus, qui est de prendre un endroit précis, particulier, le jour de l'enregistrement de *Like a Rolling Stones*, et comme on travaille sur un réel très resserré, on peut raconter comme si on réinstallait le simulacre, en le sachant, mais en même temps ça va être productif. Moi, j'essayais de toujours cerner ces endroits où on ne sait pas ce qui s'est passé. Par contre, je peux documenter les lieux, je peux documenter les personnages, je peux documenter les différents discours que Dylan ou les Stones ont tenus à différentes époques sur ces moments précis. Et tout d'un coup, le même vide, mais qui m'intéresse absolument parce qu'il concerne l'invention, parce qu'il concerne l'artistique, parce qu'il concerne l'excès appliqué à soi-même ou ce qu'on extorque de soi-même, tout d'un coup donc, sans pratiquer le simulacre, sans romancer l'objet, je vais quand même arriver à le percevoir en creux, le palper en creux.

J'ai eu des vertiges d'écriture, des plaisirs monstres! Un truc pour moi faramineux, que toutes les biographies avaient ignoré : quand Dylan termine sa première année, il va à Denver dans le Colorado parce qu'à Minneapolis on ne le laisse pas jouer. À Denver, il s'imaginer qu'on va le laisser jouer. Pareil, on lui dit : « Non, tu joues trop mal, tu es débutant, etc. ». Et un gars qui l'héberge lui trouve un engagement à Central, qui est un patelin minable de casinos, de tournages de films, et il se déguise en cow-boy dans un bistrot pour chanter des chansons de cow-boy. Et lui en fait toute une mythologie, sur « c'était un bar à putes » : c'était pas vrai. Il jouait entre des stripteases, ça passait en cinq ou six minutes. Mais c'était la première fois qu'il était payé pour chanter. Qu'est-ce que ça doit être important! C'est le moment où tout seul dans sa piaule, au-dessus du cabaret, il apprend les chansons de Woody Guthrie. C'est un moment pour lui terrible, je pense, quand il descend l'escalier et qu'il vient jouer pour des vieux qu'on ramène en car ensuite dans leurs campagnes, qui boivent de la

bière, et lui leur chante des chansons traditionnelles de cow-boy déguisé avec une veste à franges!

En même temps, je me suis aperçu, avec Internet notamment, qu'il y avait des tas de photos des lieux en question, des tas de photos de comment c'est ces casinos. Il remplaçait une chanteuse, Judy Collins, mais aucun biographe n'avait pensé aller voir comment Judy Collins racontait qu'est-ce qu'elle faisait ici. La productrice, c'est la patronne du bistrot, elle aussi on l'avait interviewée dans une petite revue, elle racontait, etc. Je ne sais pas comment était Dylan dans sa tête quand il descendait l'escalier. Mais je pouvais raconter l'escalier, raconter les gens. Là, c'est du mystère.